Thomas Kyd und sein Vers.

Ein Beitrag zur Geschichte
des englischen Dramas.

INAUGURAL-DISSERTATION

- zur Erlangung der Doktorwürde -

der philosophischen Fakultät Sektion I

der Ludwig-Maximilians-Universität München

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Eingereicht am 2. Mai 1910

von

KARL WIEHL aus Kempten i. A.

Druck von JOS. KÖSEL, Graphische Anstalt
Kempten 1911

Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Schick.

Mit Genehmigung der Fakultät erscheint vorläufig nur der 1. Hauptteil der Dissertation im Druck.

Dem Andenken meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545821_0191

Literatur.

I. Benutzte Ausgaben:

J. Schick, Thomas Kyd's Spanish Tragedy. I. Kritischer Text und Apparat. Berlin 1901.
— The Spanish Tragedy. London 1898 (Temple Ed.).
J. S. Boas, The Works of Thomas Kyd. Oxford, Clarendon Press 1901.

(Bezüglich sonstiger Ausgaben sei auf die Angaben bei Schick und Boas verwiesen.)

II. Zu Rate gezogene Werke:

J. Schipper, Englische Metrik. Bonn 1881/89.
J. B. Mayor, Chapters on English Metre. London 1886.
A. Schröer, Ueber die Anfänge des Blankverses in England; in Anglia IV, p. 1—72.
— Ueber Titus Andronikus. Marburg 1891.
K. Elze, Notes on Elizabethan Dramatists. Halle 1880—86.
Goswin König, Der Vers in Shaksperes Dramen. Qu. u. Forsch. LXI. Strassburg 1888.
K. Seitz, Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakespeare. I. Teil. Progr. der. st. Bürgerschule zu Marne. 1875.
Vinzenz Janssen, Ueber Prosaszenen in Shakspere. Strassburg 1897.
van Dam-Stoffel, William Shakespeare, Prosody and Text. Leyden 1900.
A. Doleschal, Der Versbau in Kyds Dramen. Steyer 1891. (Progr.)
— Eigentümlichkeiten der Sprache in Kyds Dramen. Leitmeritz 1888.
Ellis, Early English Pronunciation, Bd. III.
G. Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. Berlin 1892.
— Englische Studien XV, p. 250f. und XXXIII, p. 113f.
— Herrigs Archiv XC, p. 176f.
J. Schick, Herrigs Archiv LXXXVII, p. 298f. und XC, p. 176f.
A. Brandl, Gött. Gel. Anz., Bd. II, p. 708f. 1891.
E. Köppel, Englische Studien XVIII, p. 125f. und XVI, p. 357f.
W. Bang, Englische Studien XXVIII, p. 229f.
R. Fischer, Zur Kunstentwicklung der Englischen Tragödie. Strassburg 1893.
Markscheffel, Th. Kyds Tragödien. Diss. 1885 u. Programm des Realgymnasiums zu Weimar. 1886/88.
G. O. Fleischer, Bemerkungen über Thomas Kyds „Spanish Tragedy". Dresden 1896. (Progr. der Dreikönigs-Schule.)
Michael, Der Stil in Kyds Dramen. Berlin 1905. (Diss.)
E. Ritzenfeld, Der Gebrauch des Pronomens, Artikels und Verbs bei Th. Kyd. Kiel 1889. (Diss.)

F. G. Hubbard, Repetition and Parallelism in the Earlier Elizabethan Drama. Public of the Mod. Lang. Ass. of Am. XX, 360f.
Ch. Crawford, A Concordance to the Works of Thomas Kyd. Hg. v. W. Bang in Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas. XV, 1 u. 2. Louvain 1907.

Ausserdem die einleitenden Artikel der angegebenen Ausgaben und die einschlägigen Kapitel grösserer Literaturgeschichten; auf nebensächlich in Betracht kommende Werke wurde gleich im Text hingewiesen.

Saintsbury' English Prosody, Bd. II. 1910.
Kaluza, Englische Metrik. 1909.
Paul Verrier, Métrique Anglaise. 1909/10.
Miksch, Die Verfasserschaft des Arden of Feversham. 1907.
Viëtor, A Shakespeare Phonology. 1906.
W. Horn, Historische Grammatik. I. T. 1908.
Ch. Crawford, The Authorship of Arden of Feversham Sh. Jahrb. XXXIX, p. 74.

In den Stücken Thomas Kyds spielt Fortuna eine sehr bedeutende Rolle; und wir dürfen sagen, sie zeigte sich als jene unzuverlässige und unbeständige Göttin im Leben des Dichters, als die sie von ihm in seinen eigenen Werken dargestellt worden ist. Ja sogar nach seinem Tode scheint er abhängiger von ihr als die meisten aus der grossen Zahl der Kinder Apolls. Lange Zeit scheint Shaksperes grosser Genius auch den seinigen verdunkelt, geradezu in sich aufgenommen zu haben. Erst die literar-historische Forschung der letzten zwanzig Jahre erschloss einige nähere Tatsachen von Kyds Leben. Mit Rücksicht darauf dürfen wir jetzt sagen: er ist seitdem nicht mehr „der unpersönlichste aller Dichter" geblieben, eine blosse „nominis umbra". Was aber seine Dichtung betrifft, vor allem auch sein Wirken als Bühnendichter, ist die wissenschaftliche Forschung bisher nicht in gleicher Weise erfolgreich gewesen. Das Beiwort „industrions", das unserm Dichter im Jahre 1607 von Dekker gegeben wurde oder Meres Anspielung auf ihn als auf einen „unserer Besten in der Tragödie" („among our best for Tragedie") ist noch nicht ganz zu verstehen. Sollte er so genannt worden sein wegen der Verfasserschaft der Spanischen Tragödie oder der Uebersetzung der Cornelia, der einzigen zwei Stücke, bei denen wir uns auf festem Grund und Boden befinden, wenn wir sie Kyd zuschreiben? Mehrere andere Stücke der Elisabethanischen Literaturperiode hat die Forschung bald mit grösserer, bald mit geringerer Wahrscheinlichkeit unserm Dichter zugewiesen. Mit unbedingter Sicherheit steht dabei seine Autorschaft jedoch in keinem einzigen Falle fest, und alles in allem dürfte wohl Kyd bei einem Vergleiche seines Lebenswerkes mit der heutigen Kenntnis darüber seinen eigenen Vers anzuführen haben, jene Worte des portugiesischen Vizekönigs in der Spanischen Tragödie:

„Fortune is blind, and sees not my deserts."

Auf den folgenden Seiten ist beabsichtigt, eine Darstellung des Metrums zu geben, in dem Kyds echte Stücke „The Spanish Tragedie" und „Cornelia", dann die ihm zugeschriebenen Werke „Soliman und Perseda" und „The First Part of Jeronimo" abgefasst sind. In einem sich anschliessenden Kapitel soll versucht werden, die Ergebnisse der metrischen Untersuchung für die Lösung der vielerörterten Frage nach der Autorschaft der zweifelhaften Stücke zu verwerten. Der

Verfasser dieser Abhandlung strebte natürlich darnach, die metrischen Untersuchungen so umfassend als möglich zu gestalten; er hofft, es ist ihm gelungen. Nichtsdestoweniger sollte es ihn aber keineswegs überraschen, falls er ab und zu die Erwähnung der einen oder anderen metrischen Eigentümlichkeit übersehen hätte. Denn einerseits sind in einer metrischen Untersuchung so viele geringfügige Erscheinungen, so viele Kleinigkeiten zu beachten, dass es sehr leicht ist, gelegentlich eine unbeachtet zu lassen. Andererseits darf wohl daran erinnert werden, dass viele metrische Gesetze oder Tatsachen als solche nur von einem persönlichen oder subjektiven Standpunkte der Anschauung aus gelten können. Aesthetische Gesetze, wenn dieser Begriff hier benützt werden darf, sind ebenso wichtig beim Versbau als rein wissenschaftliche. Die ersteren können aber wohl niemals in so allgemein feststehende, bestimmte Formen gebracht werden wie die letzteren. Die Individualität scheint immer ihre Rechte zu beanspruchen, auszuüben und sie nie von der Menge beeinflussen zu lassen; gerade von jenen Menschen, welche in dem Gebiete der Metrik die Bahnen weisen, den Dichtern, gilt dies. Es ist wichtig, die folgenden Kapitel auch von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten. Zweifellos werden sich zuweilen Meinungen erheben, welche von den hier vorgebrachten abweichen. So mag es vorkommen, dass eine rein persönliche Anschauung hin und wieder als Tatsache, als ein allgemein gültiges metrisches Gesetz erwähnt wurde. Es erhebt sich die Frage, ob die Beweisführung für die Autorschaft in ihrer Richtigkeit nicht beeinträchtigt wird, wenn sie sich teilweise auf Ergebnisse stützt, welche zuweilen nicht aus Tatsachen, die aus allgemein feststehenden Gesetzen sich ergeben, bestehen. Meines Erachtens verliert ein solcher Beweis nichts an seiner Beweiskraft. Denn einerseits wurde darnach gestrebt, Tatsachen von blossen Anschauungen streng zu trennen, so dass, relativ gesprochen, diese beiden Gruppen sich nur selten vermischt finden. Konnte dies andererseits zuweilen nicht vermieden werden, so beinträchtigt dies dennoch die Richtigkeit der Beweisführung nicht, da ja die Versstudien aller erwähnten Stücke nach dem Massstabe ein und desselben Verfassers erfolgen. Die einheitliche Betrachtungsweise neben der Einheitlichkeit des Textes muss die Richtigkeit der Ergebnisse immerhin verbürgen, mag die Form derselben infolge der Möglichkeit verschiedener ästhetischer Anschauung je nach dem Verfasser auch etwas verändert aussehen. Eine schwierige Aufgabe wird das Schlusskapitel dieser Abhandlung stellen, nämlich die, die gewonnenen Ergebnisse im Sinne des Dichters zu verwerten. Die Resultate werden verschiedene Möglichkeiten metrischer Auffassung seitens des Dichters zulassen; ein bestimmtes, sicheres Urteil setzt daher vor allem auch eine richtige Berücksichtigung der dichterischen Individualität voraus.

Ich hielt es für notwendig, genau die Prinzipien darzulegen, auf welche sich die folgende Abhandlung gründet. Dagegen beabsichtige ich keine weitere Bemerkung über die Anordnung der folgenden Kapitel; sie lässt sich leicht aus der Abhandlung selbst erkennen. Ich möchte nur noch vorausschicken, dass ich grösserer Klarheit halber die Metrik jedes Stückes gesondert behandle; nur die Prosodie der einzelnen Stücke werde ich zusammenfassend darstellen. In Berücksichtigung des Endzweckes der ganzen Abhandlung beabsichtige ich diejenigen Abschnitte, welche mir von besonderer Wichtigkeit für die metrischen Vergleichungen zu sein scheinen, besonders eingehend zu behandeln. Zuerst will ich den Versbau in den Stücken darstellen, welche jetzt allgemein und sicher als Kyds Werk anerkannt sind, nämlich sein Originalstück „Die Spanische Tragödie“ und seine Uebersetzung aus dem Französischen „Cornelia“. Eine Untersuchung des Metrums in den zweifelhaften Stücken wird sich anschliessen, und ich gedenke hier zu behandeln „Soliman und Perseda“, das in unseren Tagen mit grösster Wahrscheinlichkeit als Kyds Schöpfung ausgegeben wird und „The First Part of Jeronimo“, das Stück, dessen Abfassung durch Kyd lange Zeit sehr oft erörtert und glaubhaft gemacht wurde, jetzt aber sehr zweifelhaft erscheint.

In Ergänzung der bereits vorne gegebenen Literaturangaben möchte ich hier noch besonders erwähnen, dass ich meinen Untersuchungen folgende Texte zugrunde legte: 1. für die Spanish Tragedy: J. Schick, Thomas Kyds Spanish Tragedy. I. Kritischer Text und Apparat. Berlin 1901. 2. für die anderen Stücke: F. S. Boas, The Works of Thomas Kyd, Oxford (Clarendon Press) 1901.

Vor der Abfassung dieser Abhandlung ist Th. Kyds Vers schon einigemale Gegenstand des Studiums gewesen. In dem Programm der Staatsoberrealschule in Steyr „Der Versbau in Thomas Kyds Dramen“ (1892) veröffentlichte Anton Doleschal seine Untersuchungen. Professor Schick meint dazu allerdings, dem Titel nach „sollten“ zwar metrische Untersuchungen darin zu finden sein. Kurze Bemerkungen über Metrisches bei Kyd sind in vielen der angegebenen Abhandlungen über ihn und seine Werke zerstreut zu finden*.

* Die vorliegende Arbeit geht auf die Teilnahme an den Seminarübungen meines hochverehrten Lehrers, des Herrn Professors Dr. Schick, zurück. Ihm verdanke ich die erste Anregung, und während der Entstehung dieser Arbeit hat er mir stets neue Anregungen gegeben und bereitwilligst seinen Rat geliehen. Auch an dieser Stelle möchte ich ihm hiefür meinen herzlichsten Dank zum Ausdruck bringen.

The Spanish Tragedy.

I. Versarten.

Wenn man nach dem Gesamteindruck urteilt, den die metrische Komposition der spanischen Tragödie in uns hinterlässt, wird wohl jedermann die Ansicht haben: das Stück ist wie aus einem Gusse entstanden; nur eine Szene lässt uns vielleicht anders denken, nämlich die 1. Szene des IV. Aktes, welche Jeronimos Gespräch mit den Mördern seines Sohnes wegen der Vorbereitung zu der Theateraufführung enthält. Die spanische Tragödie ist in fünffüssigen jambischen Versen fast durchwegs ohne Reim, also in Blankversen geschrieben, die manchmal allerdings mit Kurz- und Langversen gemischt sind.

Drei Punkte hauptsächlich scheinen mir von grosser Wichtigkeit für die metrische Gestaltung eines Stückes und zugleich für den Charakter seines Verses. 1. Das Verhältnis des Verses zu seinem Bedeutungsinhalte, oder die Stelle, wo der Vers im Stück steht; 2. das seltene oder häufige Vorkommen der Diärese; 3. der Bau des Verses und seiner Teile.

Die ersten zwei Punkte betreffen eher das Metrum als Ganzes, der dritte den einzelnen Vers. Der letztere Punkt wird daher auch erst den Inhalt der folgenden Kapitel bilden, während mich in diesem Abschnitte die beiden ersteren beschäftigen werden.

Diärese, d. h. das Zusammenfallen von Wort- und Fussende ist, wie schon oft erwähnt wurde, entsprechend dem Charakter der Sprache sehr oft in englischer Dichtung zu finden. Es überrascht daher auch nicht bei unserem Dichter, oder ist gar als typisch für ihn anzusehen, wenn die Verse der spanischen Tragödie so häufig Diärese enthalten. Bei Shakspere, Kyds jüngerem Zeitgenossen, begegnet man ihr sicher gerade so oft. Aber dennoch kommt sie auch im Englischen zuweilen weniger häufig vor: ich erinnere nur an Miltons Vers. Es ist wohl nicht ganz in Abrede zu stellen, dass eine Verschiedenheit der Verse nach dieser Richtung mit der individuellen Eigenart der Sprache eines Dichters zusammenhängen kann. In Berücksichtigung dessen und der Vollständigkeit halber stellte

ich die Anzahl der Diäresen für je 100 Verse unserer Stücke fest und gelangte dabei für die spanische Tragödie zu folgendem Ergebnis:

In der spanischen Tragödie überwiegen die Fälle von Diärese weitaus. Akt I, 1, 1—50 (Epischer Monolog) fanden sich:

1 Vers mit 1 Diärese,
7 Verse mit 2 Fällen von Diärese,
21 „ „ 3 „ „ „
18 „ „ 4 „ „ „
3 „ „ 5 „ „ „
also zusammen: 165 Fälle mit, 85 ohne Diärese.

In einer Dialogstelle I, 4, 32—57 ergaben sich:

1 Vers mit 2 Fällen von Diärese,
7 Verse mit 3 Fällen von Diärese,
10 „ „ 4 „ „ „
7 „ „ 5 „ „ „
zusammen: 98 Fälle mit, 27 Fälle ohne Diärese.

An der Stelle eines dramatischen Monologs II, 5, 1—26 fanden sich:

1 Vers mit 2 Fällen von Diärese,
6 Verse mit 3 Fällen von Diärese,
15 „ „ 4 „ „ „
3 „ „ 5 „ „ „
also: 95 Fälle mit, 30 ohne Diäresis.

Dass infolge dieser häufigen Diäresen die Verse der spanischen Tragödie sich oft sehr zerhackt und abgebrochen lesen, brauche ich wohl nicht erst besonders hervorzuheben.

Um einen Vers als Ganzes wie in seinen Teilen zu erklären, ist es oft sehr wichtig, zu wissen, wo der betreffende Vers steht. Wie wir aus den folgenden Abschnitten ersehen werden, können viele Verschiedenheiten in der Blankversstruktur oft durch verschiedene Stellungen des Verses erklärt werden. Für die spanische Tragödie kommen hauptsächlich drei Unterschiede nach dieser Seite hin für den Blankvers in Betracht. In der langen Rede von Andreas Geist im Prologe und in dem Schlachtbericht des Generals gewinnt die epische Beschreibung, kann man sagen, auch einen gewissen Einfluss auf den Rhythmus der Stelle; hier scheint die metrische Regelmässigkeit fast zu eintönig und schleppend. Der Rhythmus wird viel lebhafter und frischer in den eigentlich dramatischen Stellen des Stückes, und unter diesen ist, glaube ich, zwischen längeren Reden und Monologen, dann zwischen Dialogen und Polylogen zu unterscheiden. Die letztere Gruppe nimmt den breitesten Raum in unserem Stücke ein; doch sind Monologe und längere Reden monologartigen Charakters auch sehr häufig anzutreffen. Die Monologe und Reden epischer Art habe ich bereits erwähnt; aus der folgenden Zusammenstellung sind auch die vorkommenden dramatischen zu

ersehen. Vor allem zähle ich hierunter Jeronimos Monologe (II, 5, III, 2, 1—23, III, 7, 1—18, III, 7, 30—74, III, 11, 9—29, III, 12, 1—24, III, 13, 1—45, III, 13, 95 ff.), in denen Leidenschaft und Rachedurst den Rhythmus so lebhaft gestalten. In dem Monolog, in dem Lorenzo seine teuflischen Pläne schmiedet (III, 2, 100) und in jenem der Isabella vor ihrem Selbstmorde (IV, 2) ähnelt die rhythmische Bewegung gleichfalls sehr der dramatischen. Zuweilen findet sich sogar, dass der Blankvers dieser dramatischen Monologe mit andern Versen untermischt ist, während in jenen Stellen, welche ich als episch bezeichnete, der Blankversrhythmus nie unterbrochen wird. (Ich nehme Zitate in fremden Sprachen aus.) Noch eine Stelle liess ich bisher unerwähnt, in welcher ich epischen Rhythmus finde; ich meine die letzte Szene unseres Stückes. Die tragischen Worte von Hieronymus letztem Monologe klingen noch in unseren Ohren: „Da dringt wiederum, wie Professor Schick in der Vorrede seiner Ausgabe sagt, der feierlichmassige Gang einer Heerschar gleichgerichteter Blankverse an unser Ohr. Unter dem dröhnenden Paradeschritt dieser Verse, nur einmal unterbrochen durch wohlklingende Harfentöne aus den elysäischen Feldern, geht das berühmte Stück seinem Schluss entgegen.

Der Rhythmus der Dialoge und Polyloge scheint ziemlich verschieden von dem der rein rhetorischen Stellen. Der Bau der Blankverse ist nicht so regelmässig und zur Eintönigkeit neigend; der Fünfheber ist auch oft unterbrochen durch andere Verse.

Kurzverse von einem, zwei oder drei Füssen sind ziemlich zahlreich. Wir finden:

1. Den jambischen Einheber: III, 1, 78 Unbinde him (Abweichende Zeilenordnung in Qu.); III, 10, 53 How than; III, 11, 30 ha, ha, ha (falls man bei dieser blossen Artikulation von Versen sprechen will); IV, 4, 52 Ay me; (IV, 1, 102 And now); (II, 1, 41—43 ist wohl als Prosa oder gebrochene Zeile aufzufassen).

2. Den jambischen Zweiheber: I, 3, 4 I, my good Lord; I, 3, 44 Survives! I where? I, 4, 100 Madam, your glove; II, 1, 73 O stay, my Lord; II, 1, 82 Even him, my Lord; II, 1, 103 I will, my Lord; II, 5, 35 Hieronimo; III, 1, 58 Stay, hold a while (in Qu. III, 1, 58/59 als eine Verszeile gedruckt); III, 8, 2 And this, the head (abweichende Zeilenordnung in Qu.); III, 6, 103 Nay, soft, no hast; III, 12, 73 Stand from about me (abweichende Zeilenordnung in Qu.); III, 12, 78 What means this ontrage (verschiedene Zeilenordnung in Qu.); III, 14, 33 In ceaselesse praiers; III, 15, 18 That I, my Lord; IV, 1, 78 See heere, my Lords; IV, 1, 125 O excellent; IV, 1, 134 And what shall I; IV, 1, 153 A Comedie? (in Qu. verschiedene Zeilenordnung); IV, 1, 169 Each one of us (in Qu. verschiedene Zeilenordnung); IV, 4, 156 Hieronimo; IV, 1, 160 Accursed wretch; IV, 4, 194 Yet can he write, vielleicht noch: III, 13, 124, IV, 4, 167.

3. Den jambischen Dreiheber: II, 1, 79 What, villaine! ifs and ands? (Köppel, Engl. Stud. XVIII, l. c. nimmt hier gebrochene Verszeile an.)

III, 10, 8 And bring her hither straight.
III, 12, 63 Who is that? Hieronimo?
III, 15, 45 As to my soule, my Lord.
III, 15, 76 Ile have a word with him.
III, 15, 115 I, marry, my Lord, and shall.
IV, 3, 2 That yon take all this paine.

Die meisten dieser Ein-, Zwei- und Dreiheber sind, wie die Zusammenstellung ergibt, kurze Fragen und Antworten, Ausrufe, Befehle und Beteuerungen, welche bei dialogischer Form der Dichtung, wie in Prosa, natürlich nicht vermieden werden können. Zuweilen erscheinen diese Kurzverse als Teile eines Blankverses, und gewöhnlich haben in solchen Fällen die Herausgeber verschiedene Arten der Versanordnung gegeben (z. B. IV, 1, 169). Sind keine Reime vorhanden, so ist es natürlich sehr schwierig, das Metrum so zu ordnen wie es der Dichter tat, und oft, wie z. B. im obigen Falle, scheint es kaum möglich, mit unbedingter Sicherheit des Dichters Versordnung anzugeben. Leichter wird die Entscheidung in einem anderen Falle. In den Quartos kommen selbst Verse von 8 und 10 Füssen vor; verglichen mit dem gewöhnlichen Metrum, ist es völlig klar, dass solche Verse ungeheuerlich und ganz unmöglich sind. Man sieht sofort, dass sie bloss auf einen Fehler des Druckers zurückgehen; die modernen Herausgeber haben sie wieder in ihrer ursprünglichen Form, so den Achtheber als einen Drei- und einen Fünfheber, den Zehnheber als zwei Fünfheber drucken lassen. Die Fülle abweichender wie unrichtiger Zeilenordnung in den Quartos sind genau verzeichnet in Professor Schicks Ausgabe. Ich brauche mich daher nicht näher darauf einzulassen*.

Den Kurzvers von vier Takten scheint Kyd nicht in derselben Weise zu verwenden wie den Zwei- und Dreiheber. Die Vierheber machen oft den Eindruck wirklicher Blankverse und Kyd selbst scheint sie in dieser Absicht untermischt zu haben. Vierheber sind daher selbst in dramatischen Monologen zu finden, während die kürzeren Verse dort nie stehen. Der Vierheber ist ziemlich häufig in unserem Stück:

II, 2, 48 Happelie the gentle Nightingale.
II, 3, 39 Then once again farewell, my Lord.
II, 4, 62 Come, stop her mouth; away with her.

---

* Stellen zweifelhafter Zeilenordnung werde ich nur erwähnen, falls meine Ansicht von der der Herausgeber abweicht. (Vgl. hiezu besonders für die span. Tragödie Schicks Kritische Ausgabe, Einleitung p. LXXXXIV f., Fussnoten und Anhang; für die andern Stücke Boas' edition, foot-notes and notes.)

III, 2, 8 Of mine, but now no more my sonne (Monolog).

III, 2, 22 Eies, life, world, heaven, hel, night and day (Monolog).

III, 10, 107 Wends poore, oppressed Balthazar.

III, 14, 11 Or have so Kingly crost the Seas (Qus. 1623, 1633, D_1-D_4 stellen durch Einfügung von „raging" einen Blankvers her).

III, 14, 37 Thy freend with thine entremities.

IV, 2, 32 Ah nay, thou dost delay their deaths (Monolog).

Der verschiedene Charakter dieser Verse wird jedenfalls aus diesen Beispielen ersichtlich. Ich rezitiere nur noch die Stellen, wo sich weitere finden: III, 15, 85, III, 8, 14, IV, 3, 3—4, IV, 3, 17—18, IV, 3, 25, IV, 4, 150 (viele wären zu erwähnen aus Akt. IV, 1; doch darüber ist eine folgende Bemerkung zu vergleichen), IV, 4, 93 (Monolog).

Als Vierheber sind vielleicht auch zu betrachten: III, 2, 64 (III, 13, 126 Boas nimmt Prosa an), III, 14, 5 (III, 15, 79).

In derselben Absicht wie Kyd Vierheber einfügt, scheint er zuweilen auch Langverse, nämlich Sechsheber, zu verwenden. Oft wäre es sehr leicht, durch Konjekturen Vierheber in Fünfheber zu verwandeln; ebenso liessen sich oft aus den Sechshebern leicht regelmässige Blankverse herstellen. Ob dies aber in der Absicht des Dichters geschähe, wäre sehr unsicher. Zweifellos hat der Dichter in folgenden Fällen Sechsheber durchgehen lassen:

I, 3, 72 O wicked forgerie! O traiterons miscreant!

I, 4, 52 O, sir, forbeare: your valour is already tride (aside).

III, 2, 119 For dye they shall, slaves are ordeind to no other end (end reimt mit freend, der Vers steht in einem Monologe); ferner: III, 2, 80; III, 8, 23 (obwohl ein Fuss leicht abgesondert werden könnte); III, 9, 15 (durch Reim gesichert); III, 11, 33; III, 13, 47; III, 15, 80; III, 15, 93 (über Akt IV, 1 vgl. besondere Bemerkung); IV, 3, 10 (durch Reim gesichert); IV, 4, 23—24; IV, 4, 44.

Vielleicht sind auch Sechsheber: II, 3, 34 (vielleicht auch Blankvers mit klingender Endung); III, 2, 56—57; III, 11, 4; III, 11, 31; III, 12, 30 (der 1. Fuss kann getrennt werden); „I" reimt dann mit „by"); IV, 4 181 („thee" reimt vielleicht mit „me").

Ein Siebenheber findet sich endlich: III, 2, 11. If yon unjustly deal with those that in your justice trust?

Der Blankversrhythmus der spanischen Tragödie wird häufig unterbrochen durch gebrochene Verszeilen; es lässt sich daraus sicher entnehmen, dass Kyd das Prinzip der Zeilenbrechung kannte: er lässt also die Teile des einzelnen Verses durch zwei und mehrere Personen sprechen: Die Art der gebrochenen Verszeilen ist sehr mannigfaltig. Die Teilung des Verses jeweils mit unbedingter Sicherheit anzugeben, ist nicht möglich. In den Quartos ist, wie Schick sagt, die Zeilenbrechung im Druck nicht besonders kenntlich gemacht. Es ist zu

bemerken, dass in der spanischen Tragödie die Teile der gebrochenen Zeile zusammen in der Regel einen Fünfheber ausmachen. Folgende gebrochene Verse kommen vor:

Zweiheber + Dreiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑) + (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): I, 2, 154; II, 4, 14; III, 1, 35; III, 15, 89; IV, 1, 74; IV, 1, 52 (ohne Senkung im 1. Fuss).

Dreiheber + Zweiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑) + (∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 4, 50; IV, 1, 60.

Zweiheber + Dreiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) + (⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 2, 53; III, 6, 33; III, 11, 5; III, 15, 7; III, 15, 67; IV, 4, 178.

Zweiheber + Dreiheber nach Schema: (⏑ ∪ ⏑ ∪) + (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 2, 54.

Dreiheber + Zweiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) + (∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 1, 60; III, 2, 66; III, 14, 4.

Dreiheber + Zweiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) + (⏑ ∪ ⏑): III, 10, 3; III, 13, 123 (bei Boas Prosa); III, 15, 66; III, 15, 84 (ohne Senkung nach dem 3. Fuss); III, 15, 108 (doppelte Senkung im 1. Fuss); IV, 1, 53; IV, 1, 127.

Vierheber + Einheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑) + (∪ ⏑): III, 2, 55; III, 14, 2; IV, 4, 51.

Einheber + Vierheber nach Schema: (∪ ⏑) + (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪): III, 4, 48.

Vierheber + Einheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) + (⏑): III, 10, 17; III, 13, 50.

Ein Fünfheber findet sich in 3 Teile geteilt:

Zwei- + Ein- + Zweiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪ ⏑ ∪) (⏑ ∪ ⏑): III, 10, 24; III, 15, 77 (ohne Senkung im 3. Fuss).

Zweiheber + Senkung + Dreiheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪) (⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 10, 96—97.

Zweiheber + Zweiheber + Einheber nach Schema: (∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪ ⏑): III, 13, 60 (ohne Senkung im 3. Fuss); IV, 1, 190.

Der Fünfheber ist in 4 Teile geteilt: Schema (⏑ ∪ ⏑) (∪ ⏑ ∪) (∪ ⏑): III, 10, 98.

Ein Sechsheber findet sich in 2 Teile geteilt.

Dreiheber + Dreiheber nach Schema (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): II, 4, 53 (mit Taktumstellung im 1. Fuss).

Vierheber + Zweiheber nach Schema (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 2, 97.

Dreiheber + Dreiheber nach Schema (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑) (∪⏑∪⏑∪⏑): III, 4, 20 (doppelte Senkung im 1. Fuss) III, 4, 21.

Einheber + Fünfheber nach Schema (∪ ⏑) (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 4, 49.

Vierheber + Zweiheber nach Schema (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) (∪ ⏑ ∪ ⏑): III, 12, 28.

Dreiheber + Dreiheber nach Schema (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓) (⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓) III, 13, 59; Schema (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓) (⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓): IV, 3, 8.

Zweiheber + Vierheber nach Schema (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑) (⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑): IV, 4, 5.

Ein Sechsheber zerfällt in 3 Teile: III, 11, 8.

Ein Siebenheber ist in 2 Teile geteilt: III, 13, 73; IV, 3, 12.

Ein Vierheber ist als gebrochene Verszeile verwendet: III, 2, 99; III, 4, 72; III, 13, 66; III, 16, 7; IV, 1, 57; IV, 1, 68; IV, 1, 92; IV, 1, 136; IV, 1, 187; IV, 3, 9 — III, 2, 94.

Dreiheber und Zweiheber sind als gebrochene Verszeilen verwendet: III, 4, 23; IV, 4, 183; III, 4, 47; III, 6, 105.

Drei Verse nach dem Schema (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓) bilden eine gebrochene Zeile: III, 15, 81.

Die gebrochene Zeile IV, 1, 101 ist sehr unregelmässig gebaut.

Besonders möchte ich noch darauf hinweisen, dass gebrochene Zeilen sich manchmal unmittelbar folgen; so III, 2, 53/55; III, 4, 20/21; III, 4, 47/50; III, 10, 96/98; III, 13, 59/60; IV, 3, 8/9.

Die metrische Komposition der Sp. Tr. ist also, wenigstens was die Dialogpartien betrifft, sehr mannigfaltig. Von den Monologen, so z. B. I, 1; II, 5; I, 4; II, 4 usw. gilt gerade das Gegenteil; doch ist der Rhythmus, wie schon erwähnt, verschieden, je nach der Art des Monologs. Im Dialoge hängt die rhythmische Variation im wesentlichen von der Gestaltung der Reden ab. Die Unterhaltung kann ruhig dahinfliessen; sie kann sich aber auch lebhaft und erregt gestalten. In beiden Fällen wendet der Dichter häufig ununterbrochenen Blankversrhythmus an. Aber im letzteren Falle besteht das Gespräch entweder in stichomythischen Wendungen, oder die Blankverse sind mit anderen Versen untermischt (vgl. II, 4). Gemischtes Metrum scheint besonders gern verwendet, wenn Herren oder Personen in höherer Stellung mit ihren Dienern und Untergebenen reden, wie z. B. III, 2, 53f.; III, 4; III, 13, 46f.

Zwei Stellen in unserem Stücke scheinen in ganz besonderem Metrum geschrieben. Die meisten der Verse sind unregelmässige Blankverse, welche an der betreffenden längeren Stelle (IV, 1, 52f.) oft mit anderen Versen untermischt sind. Die Stellen sind zweifellos in Versen abgefasst; Prosa anzunehmen ist unmöglich. Andererseits ersehen wir aus beinahe jeder Zeile des ganzen Stückes, dass Kyd regelmässige Blankverse zu schreiben versteht. Die dramatischen Stellen, an welchen die Verse sich finden, weisen fest darauf hin, dass diese unregelmässigen Verse in der Absicht des Dichters lagen; wir haben eine Art doggerel verse oder Knittelverse. Jedesmal haben wir eine Stelle (Akt III, 2, 57—60 und Akt IV, 1, 52f.), wo Mörder, ganz allein, mit demjenigen zusammentreffen, der für das Verbrechen Rache nehmen soll, mit dem Vater eines hingemordeten Sohnes. In Akt III, 2 kann selbst ein so vorsichtiger

und überlegter Schuft wie Lorenzo sein Gewissen nicht meistern, als er plötzlich sich Jeronimo gegenüber sieht; er strauchelt in seiner Rede, was der Dichter durch unregelmässigen Rhythmus auszudrücken scheint. In Akt IV, 1 bespricht sich Jeronimo mit den Mördern über die Aufführung des Stückes, bei welcher er seine Rache zu befriedigen und das Verbrechen zu sühnen hofft. Jeronimo ist im Begriff, eine schreckliche Katastrophe zu bewirken. Sein Vers scheint oft eine teuflische Ironie auszudrücken; andererseits — ist nicht der Moment der Begegnung selbst für beide Teile schon erregend genug, um Mörder wie Rächer holperig und unregelmässig reden zu lassen?

An einigen Stellen unseres Stückes ist auch Prosa angewandt. Der Monolog des „Knaben mit der Büchse“ (III, 5, 6) ist sicher in Prosa geschrieben. Akt III, 6, 41—92 ist der Dialog zwischen Pedringano und dem Henker ebenso abgefasst. In dieser Stelle wäre es möglich, wie Schick schon angeführt hat, einige Fünfheber zu finden; ob auch der Dichter sie beabsichtigte, ist höchst zweifelhaft (vgl. Schick, Krit. Ausg., Einl. LXXXVI). Die Worte Jeronimos und des Henkers sind auch in Prosa geschrieben (III, 7, 19—29). Sehr schwierig wäre es, mit absoluter Sicherheit zu entscheiden, ob wir an folgenden Stellen Prosa oder Verse annehmen sollen: III, 11, 1; II, 1, 41—44; IV, 3; IV, 1, 89.

Vinzenz Janssen (Die Prosa in Shaksperes Dramen, Strassburg, 1897) sagt, dass bei Shakspere „nüchterne Stimmung und Situation“ der Grund zur Prosaanwendung ist; dagegen hängt der Gebrauch der Prosa, sagt er, nicht von dem Stoffe der Unterhaltung noch von den sprechenden Personen ab. Was die Prosa in der Sp. Tr. betrifft, so glaube ich nicht, dass Kyd ähnliche ästhetische Prinzipien beobachtete wie Shakspere. Zwei der vorher erwähnten Prosaszenen sind humorvolle Szenen; alle auftretenden Personen sind untergeordneten Ranges: der Knabe, Pedringnno wie der Henker. Akt III, 7, 19f. wendet allerdings Jeronimo Prosa an; ich glaube aber, er tut es nur mit Rücksicht auf den Mann niederen Ranges, mit welchem er spricht, und auf den Gegenstand, über den er spricht.

In den folgenden Kapiteln beabsichtige ich, die eingehende Erläuterung des Hauptverses unseres Stückes, des Blankverses, zu bringen.

II. Der Blankvers der Spanischen Tragödie.

1. Der Versbau.

a) Die Zäsur.

Das Vorkommen, die Lage und die Stärke der Zäsur verleihen einem Blankverse einen typischen Charakter. Zäsur ist aber kein

so fest bestimmter Begriff wie z. B. Diäresis. Es kann hin und wieder jemand leicht da eine Pause finden, wo ein anderer keine findet. Zäsur beruht in vielen Fällen auf subjektiver Anschauung. Es ist meinen Zwecken nicht förderlich und liegt daher auch nicht in meiner Absicht, die jeweilige Möglichkeit der Zäsur erst zu erörtern; ich trachte darnach, eine solche anzunehmen, wo die Pause auch logisch beweisbar erscheint. Die folgenden Angaben beziehen sich also hauptsächlich auf Stellen mit logischer Zäsur, während solche mit rein metrischer Zäsur nicht erwähnt sind. Um dem Leser einen Begriff meiner Zäsurauffassung zu geben, halte ich es für notwendig, für einzelne Stellen die vollen Einzelheiten meiner Untersuchungen zu geben; für die übrigen beschränke ich mich dann auf die Angabe des Resultats. Ich fand in Akt I, 1 (Induktion): 91 Fünfheber, mit Zäsur: 33, ohne Zäsur: 58.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 27.
   α) Stumpfe Zäsur: I, 1, 17; I, 1, 18; I, 1, 32; I, 1, 38; I, 1, 39; I, 1, 47; I, 1, 51; I, 1, 52; I, 1, 54; I, 1, 57—59; I, 1, 63; I, 1, 72; I, 1, 74; I, 1, 75; I, 1, 80; I, 1, 81; I, 1, 85; I, 1, 88; I, 1, 90 (zusammen: 21).
   β) Klingend-lyrische Zäsur: 6. I, 1, 6; I, 1, 20; I, 1, 25; I, 1, 40; I, 1, 77; I, 1, 86.

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 4.
   α) Stumpfe Zäsur: 3. I, 1, 41; I, 1, 45; I, 1, 84.
   β) Klingend-lyrische Zäsur: 1. I, 1, 5.

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 2.
   α) Stumpfe Zäsur: I, 1, 79.
   β) Klingend-epische Zäsur: I, 1, 36.

Akt I, 2: 197 Zeilen. 191 Fünfheber; mit Zäsur: 85; ohne Zäsur: 107.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 62 (stumpf: 50; kling.-lyr.: 12).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 5 (stumpf: 5). —
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 15 (stumpf: 8; lyrische: 7).
d) 2 Zäsuren: 2 (I, 2, 58; I, 2, 85).

Akt I, 3: 95 Zeilen. 89 Fünfheber; mit Zäsur: 44; ohne Zäsur: 45.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 29 (stumpf: 24; lyrische: 5).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 4 (stumpf: 4 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 9 (stumpf: 6; lyrische: 3).
d) 2 Zäsuren: 2 (I, 3, 55; I, 3, 27).

Akt I, 4: 115 Zeilen. 114 Fünfheber; mit Zäsur: 57; ohne Zäsur: 57.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 35 (stumpf: 27; lyrisch: 8).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 10 (stumpf: 10 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 12 (stumpf: 7; lyrisch: 5).

Akt I, 5: 64 Zeilen. 64 Fünfheber; mit Zäsur: 33; ohne Zäsur: 31.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 22 (stumpf: 17; lyrisch: 5).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 7 (stumpf: 7 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 3 (stumpf: 2; lyrisch: 1).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (I, 5, 20).

Akt I, 6: 9 Zeilen. 9 Fünfheber; mit Zäsur: 5; ohne Zäsur: 4.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 3 (stumpf: 2; lyrisch: 1).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 2 (stumpf: 2 —).

Resultat für den I. Akt:

571 Zeilen; 558 Fünfheber; mit Zäsur: 255; ohne Zäsur: 303.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 177; nach dem 3. Fuss: 32; nach dem 1. Fuss: 41; nach dem 4. Fuss: 1; Doppelzäsuren: 4.

Akt II, 1: 138 Zeilen; 130 Fünfheber; mit Zäsur: 61; ohne Zäsur: 69.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 38 (stumpf: 25; lyrisch: 13).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 8 (stumpf: 8 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 11 (stumpf: 10; lyrisch: 1).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (II, 1, 77).
e) 2 Zäsuren: 3 (II, 1, 52; II, 1, 83; II, 1, 106).

Akt II, 2: 57 Zeilen; 56 Fünfheber; mit Zäsur: 32; ohne Zäsur: 24.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 24 (stumpf: 21; lyrisch: 3)
II, 2, 32 „warring“ statt „war“ wie in Qu. bewirkt epische Zäsur.
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 5 (stumpf: 5 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 3 (stumpf: 2; lyrisch: 1).

Akt II, 3: 50 Zeilen; 48 Fünfheber; mit Zäsur: 25; ohne Zäsur: 23.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 15 (stumpf: 8; lyrisch: 7).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 8 (stumpf: 6; lyrisch: 2).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 2 (— lyrisch: 2).

Akt II, 4: 62 Zeilen; 58 Fünfheber; mit Zäsur: 37; ohne Zäsur: 21.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 26 (stumpf: 16; lyrisch: 10).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 8 (stumpf: 6; lyrisch: 2).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 1 (— lyrisch: 1).
d) 2 Zäsuren: 2 (II, 4, 51; II, 4, 61).

Akt II, 5: 80 Zeilen; 65 Fünfheber; mit Zäsur: 40; ohne Zäsur: 25.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 27 (stumpf: 17; lyrisch: 10).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 3 (stumpf: 1; lyrisch: 2).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 8 (stumpf: 8 —).
d) 2 Verspausen: 2 (II, 5, 4; II, 5, 14).

Akt II, 6: 11 Zeilen; 11 Fünfheber; mit Zäsur: 4; ohne Zäsur: 7.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 3 (— lyrisch: 3).
b) Zäsur nach dem 1. Fuss: 1 (stumpf: 1 —).

Gesamtresultat für den II. Akt:

398 Zeilen; 368 Fünfheber; mit Zäsur: 199; ohne Zäsur: 169.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 133; nach dem 3. Fuss: 32; nach dem 1. Fuss: 26; nach dem 4. Fuss: 1; 2 Zäsuren: 7.

Akt III, 1: 109 Zeilen; 104 Fünfheber; mit Zäsur: 38; ohne Zäsur: 66.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 30 (stumpf: 21; lyrisch: 9).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 3 (— lyrisch: 3).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 5 (stumpf: 3; lyrisch: 2).

Akt III, 2: 119 Zeilen; 105 Fünfheber; mit Zäsur: 59; ohne Zäsur: 46.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 38 (stumpf: 24; lyrisch: 14).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 9 (stumpf: 7; lyrisch: 2).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (III, 2, 87).
e) Doppelzäsur: 7 (III, 2, 1—3; III, 2, 24; III, 2, 42; III, 2, 61 [epische Zäsur!]; III, 2, 65 [epische Zäsur!]).

Akt III, 3: 48 Zeilen; 48 Fünfheber; mit Zäsur: 26; ohne Zäsur: 22.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 16 (stumpf: 13; lyrisch: 3).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 2 (stumpf: 2 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 4 —).
d) Doppelzäsur: 4 (III, 3, 13; III, 3, 22; III, 3, 32; III, 3, 46).

Akt III, 4: 84 Zeilen; 74 Fünfheber; mit Zäsur: 36; ohne Zäsur: 38.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 28 (stumpf: 21; lyrisch: 7).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 4 (stumpf: 2; lyrisch: 2).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 3 (stumpf: 3 —).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (III, 4, 4).
e) Doppelzäsur: 3 (III, 4, 13; III, 4, 19; III, 4, 53).

Akt III, 6: 111 Zeilen; 56 Fünfheber; mit Zäsur: 37; ohne Zäsur: 19.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 27 (stumpf: 17; lyrisch: 10).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).
d) Doppelzäsur: 2 (III, 6, 31; III, 6, 99).

Akt III, 7: 74 Zeilen; 53 Fünfheber; mit Zäsur: 27; ohne Zäsur: 26.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 21 (stumpf: 15; lyrisch: 5). III, 7, 58 epische Zäsur, falls „o“ vor „a“ nicht elidiert wird.
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 1 (stumpf: 1 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (III, 7, 17).

Akt III, 8: 25 Zeilen; 22 Fünfheber; mit Zäsur: 11; ohne Zäsur: 11.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 7 (stumpf: 6; lyrisch: 1).
b) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1). III, 8, 3 Zäsur nach der 1. Silbe.

Akt III, 9: 15 Zeilen; 14 Fünfheber; mit Zäsur: 9; ohne Zäsur: 5.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 3 (stumpf: 1; lyrisch: 2).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 2 (stumpf: 1; lyrisch: 1).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 2 (— lyrisch: 2).
d) Doppelzäsur: 2 (III, 9, 12; III, 9, 14).

Akt III, 10: 109 Zeilen; 98 Fünfheber; mit Zäsur: 53; ohne Zäsur: 45.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 38 (stumpf: 20; lyrisch: 18).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 8 (stumpf: 5; lyrisch: 3).
c) Zäsur nach dem 1 Fuss: 6 (stumpf: 4; lyrisch: 2).
d) Doppelzäsur: 1 (III, 10, 15).

Akt III, 11: 34 Zeilen; 27 Fünfheber; mit Zäsur: 11; ohne Zäsur: 16.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 11 (stumpf: 10; lyrisch: 1).

Akt III, 12: 109 Zeilen; 103 Fünfheber; mit Zäsur: 59; ohne Zäsur: 44.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 35 (stumpf: 22; lyrisch: 12; epische Zäsur: III, 12, 91).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 5 (stumpf: 5 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 11 (stumpf: 9; lyrisch: 2).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 4 (III, 12, 17; III, 12, 21; III, 12, 53; III, 12, 85).
e) Doppelzäsur: 4 (III, 12, 5; III, 12, 19; III, 12, 23; III, 12, 109).

Akt III, 13: 173 Zeilen; 157 Fünfheber; mit Zäsur: 79; ohne Zäsur: 78.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 51 (stumpf: 37; lyrisch: 14; III, 13, 149 epische Zäsur, falls „father“ wie in Qu.).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 14 (stumpf: 8; lyrisch: 6).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 8 (stumpf: 5; lyrisch: 3).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (III, 13, 16).

e) Doppelzäsur: 5 (III, 13, 45; III, 13, 70; III, 13, 89; III, 13, 95; III, 13, 130).

Akt III, 14: 39 Zeilen; 33 Fünfheber; mit Zäsur: 22; ohne Zäsur: 11.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 16 (stumpf: 9; lyrisch: 7).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 3 (stumpf: 3 —).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 2 (stumpf: 1; lyrisch: 1).
d) Doppelzäsur: 1 (III, 14, 22).

Akt III, 15: 128 Zeilen; 110 Fünfheber; mit Zäsur: 80; ohne Zäsur: 30.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 52 (stumpf: 37; lyrisch: 15).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 12 (stumpf: 10; lyrisch: 2).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 8 (stumpf: 5; lyrisch: 3).
d) Doppelzäsur: 8 (III, 15, 32; III, 15, 47; (epische Zäsur); III, 15, 50; III, 15, 69; III, 15, 88; III, 15, 106; III, 15, 116; III, 15, 123.

Akt III, 16: 38 Zeilen; 36 Fünfheber; mit Zäsur: 25; ohne Zäsur: 11.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 19 (stumpf: 15; lyrisch: 4).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 1 (— lyrisch: 1).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 3 (stumpf: 2; lyrisch: 1).
d) Doppelzäsur: 2 (III, 16, 9; III, 16, 11).

Resultat für den III. Akt.

1160 Zeilen; 1040 Fünfheber; mit Zäsur: 572; ohne Zäsur: 468.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 388; nach dem 3. Fuss: 69; nach dem 4. Fuss: 8; nach dem 1. Fuss: 68; Doppelzäsur: 39.

Akt IV, 1: 194 Zeilen; 160 Fünfheber; mit Zäsur: 71; ohne Zäsur: 89.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 50 (stumpf: 33; lyrisch: 16; IV, 1, 106 epische Zäsur).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 13 (stumpf: 10; lyrisch: 3).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 8 (stumpf: 4; lyrisch: 4).

Akt IV, 2: 38 Zeilen; 37 Fünfheber; mit Zäsur: 15; ohne Zäsur: 22.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss; 12 (stumpf: 12 —).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 3 (stumpf: 1; lyrisch 2).

Akt IV, 3: 27 Zeilen; 16 Fünfheber; mit Zäsur: 12; ohne Zäsur: 4.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 6 (stumpf: 6 —).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 6 (stumpf: 6 —).

Akt IV, 4: 216 Zeilen; 203 Fünfheber; mit Zäsur: 105; ohne Zäsur: 98.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 57 (stumpf: 38; lyrisch: 19).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 20 (stumpf: 16; lyrisch: 4).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 19 (stumpf: 8; lyrisch: 11).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (IV, 4, 28).
e) Doppelzäsuren: 8 (IV, 4, 10; IV, 4, 19; IV, 4, 52; IV, 4, 67; IV, 4, 107; IV, 4, 155; IV, 4, 162; IV, 4, 199).

Akt IV, 5: 48 Zeilen; 48 Fünfheber; mit Zäsur: 15; ohne Zäsur: 33.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 9 (stumpf: 8; lyrisch: 1).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 6 (stumpf: 6 —).

Resultat für den IV. Akt.

523 Zeilen; 464 Fünfheber; mit Zäsur: 218; ohne Zäsur: 246.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 135; nach dem 3. Fuss: 47; nach dem 1. Fuss: 27; nach dem 4. Fuss: 1; Doppelzäsuren: 8.

Gesamtresultat für das ganze Stück:

2652 Zeilen; 2430 Fünfheber; mit Zäsur: 1244; ohne Zäsur: 1186.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 833; Zäsur nach dem 3. Fuss: 180; Zäsur nach dem 1. Fuss: 162; Zäsur nach dem 4. Fuss: 11; Doppelzäsur: 58.

Aus den Ergebnissen lässt sich ersehen, dass wenig mehr als die Hälfte der Blankverse Zäsur haben, während der kleineren Hälfte jegliche fehlt. In der Regel liegt sie nach dem 2. Fuss; oft, darf man sagen, liegt sie aber auch nach dem 3. und 1. Fuss. Da sie sich selbst nach dem vierten, endlich auch zweimal im Verse findet, ist zu entnehmen, dass Kyd, soweit die Sp. Tr. in Frage kommt, die Zäsurlage nach ziemlich freien Prinzipien handhabte; am meisten scheint er geneigt zu sein, eine Zäsur nach dem 2. Fuss zu setzen oder überhaupt keine; aber im grossen ganzen zögert er schliesslich auch nicht, sie sonstwo anzubringen. Stumpfe und lyrische Zäsur sind häufig; epische Zäsur ist möglicherweise in ein paar Versen vorhanden; doch scheint sie nur IV, 1, 106 und I, 1, 36 bestimmt vorzuliegen; in zwei anderen Fällen (III, 2, 61 und 65) sind die Verse unregelmässig. Verschleifung einer Silbe und Zusammenziehung zweier Wörter in eines verhindern vielleicht epische Zäsur in den Versen III, 12, 91; III, 13, 149—I, 5, 15.

Bei einer Betrachtung der oben gegebenen Resultate ist es wichtig zu beachten, dass die Anzahl der Verse mit Zäsur je nach dem Szenencharakter sich verschieden gestaltet. Weniger häufig scheint Zäsur an Stellen beschreibenden Charakters, also in langen, ruhigen Monologen und Reden vorhanden; öfters findet sie sich in den Versen der Dialogpartien, an Stellen lebhafter Handlung. Auch die Zäsurstelle ist teilweise durch die Versstelle beeinflusst; so ist leichterklärlicherweise die Zäsur nach dem 1. Fuss meist in Dialogen und Polylogen anzutreffen.

b) Taktvariierung der einzelnen Versfüsse.

Ausgenommen die Fälle von Taktumstellung im 1. Fuss wechseln Hebung und Senkung sehr regelmässig in unserem Stücke, obwohl — vielleicht öfter als der Leser vermutet — der Rhythmus auch durch die Einschiebung und den Ausfall einer Silbe, wie durch Taktumstellung im Versinnern abwechselnd gestaltet wird.

I. Variierung des 1. Fusses.

Zunächst möchte ich versuchen, die zahlreichen Fälle von A) Taktumstellung (inverted accent) im 1. Fuss zu gruppieren.

Schipper (Engl. Metrik II, 1, 47 f.) unterscheidet zwei Arten von Taktumstellung:

1. natürliche Taktumstellung
2. rhetorische Taktumstellung.

Um allgemein feststehende Fälle von zweifelhafteren und mehr subjektiven zu trennen, halte ich es für notwendig, bei der zweiten Gruppe zwischen syntaktisch-logischen und subjektiv-ästhetischen Taktumstellungen zu unterscheiden. (Letztere erinnern etwas an schwebenden Akzent [hovering accent].)

1. Natürliche Taktumstellung: I, 1, 14 forcing; I, 1, 44 murder; I, 1, 80 Pluto; I, 2, 7 Victorie; I, 2, 61 Mingled; I, 2, 75 Friendship; I, 3, 23 Fortune; I, 3, 66 Under; I, 4, 24 Taking; I, 4, 54 Humbly; I, 4, 77 Sister; I, 5, 14 Brother; I, 2, 9; I, 5, 19 Tribute (?); im 1. Akt also: 14; in den anderen Akten: 54; zusammen: 68 Fälle.

Ich rechnete hierunter nur solche Fälle, die auch mit Rücksicht auf die von Dam-Stoffel gemachten Bemerkungen über syllabischen Akzent (van Dam-Stoffel, William Shakespeare Prosody. and Tent; Chapter IX, p. 174 f.) aufrechtzuerhalten sind. Wörter wie „meanwhile", „Nephew", „welcome", „although" usw. sind daher nicht darunter gezählt, da bei diesen zwei Betonungen möglich sind.

2. Rhetorische Taktumstellung.

a) syntaktisch-logische veranlasst durch

α) emphatische Betonung, grammatische Begriffshervorhebung, Ausrufe, Bejahungen, Verneinungen usw. ca. 120 mal (so z. B. I, 4, 81; I, 4, 83; I, 1, 3; I, 2, 98; I, 2, 170; II, 2, 51 usw.).

β) Fragen und gekürzte Konditionalsätze: etwa 33 mal (so z. B. I, 3, 1; I, 4, 85; I, 6, 1; I, 4, 62 usw.).

γ) Imperativformen eines Verbs, welche weder mit einer Partikel verbunden noch negiert ist: etwa 78 mal (so z. B. I, 1, 52; I, 2, 6 usw.).

b) subjektiv-ästhetische (eine Art schwebender Betonung: etwa 130 mal (so z. B. I, 1, 12; I, 1, 15; I, 1, 18 usw.).

B) Aussermetrische Silben (extra-metrical syllables) sind im 1. Fuß nicht oft zu finden.

Es kommt vor i. doppelter Auftakt: III, 2, 57/58 (doch sind die Verse an dieser Stelle unregelmässig) (IV, 4, 23 [Sechsheber])

(III, 15, 108 gebrochene Zeile; möglicherweise: I, 1, 49 (hängt von der Betonung des Wortes „Achilles“ ab) III, 1, 92 falls (wherein mit Betonung auf der 2. Silbe) II, 1, 44 (falls diese Zeile als Vers zu betrachten ist); 2. fehlender Auftakt: III, 3, 40; III, 12, 81; III, 15, 117; IV, 3, 22; möglicherweise: II, 4, 61; (III, 10, 98 gebrochene Zeile); III, 11, 6; (IV, 1, 52 gebrochene Zeile); IV, 1, 146; IV, 3, 14.

II. Variierung der inneren Füße.

Mehrere Male findet sich Taktumstellung im Innern des Verses, und zwar meistens nach der Zäsur zu Beginn einer neuen rhythmischen Reihe: so natürliche Taktumstellung: I, 1, 70 scalded (3. F.); I, 2, 74 sounding (3. F.); I, 3, 12 image (3. F.); II, 5, 43 fountains (3. F.); II, 5, 57 murder (3. F.); II, 5, 66 singing (3. F.); III, 10, 66 worthy (3. F.); III, 13, 107 justice (3. F.); (IV, 1, 75 marry, gebrochene Zeile). Rhetorische Taktumstellung: III, 2, 33 slaíne by (2. F.); III, 7, 60 báne to (3. F.); III, 13, 61 míne is (2. F.); III, 4, 27 (2. F.); IV, 1, 143 like to (3. F.); IV, 4, 88 look on (3. F.); IV, 5, 11 slaíne by (4. F.); I, 4, 48 thou hast (3. F.).

Die folgenden Taktumstellungen haben nicht dieselbe Stärke und beginnen nicht jeweils eine rhythmische Reihe:

I, 4, 74 So many to oppresse ŏne văliant knight (4. F.).
II, 1, 24 I but her hopes aíme ăt some other end (3. F.).
II, 1, 92 In hope thine oath is true, heéres thy reward (4. F.);.
III, 10, 38 I sought to save yŏur hŏnor and mine owne (3. F.)
III, 2, 63 And her disgrace mákes mĕ unfortunate (3. F.).
III, 3, 5 Heere is the golde: thís ís the golde proposde (3. F.).
III, 10, 71 And better wast for you, bĕing ĭn disgrace (4. F.).
III, 13, 93 This gentlenes shéwes hĭm a Gentleman (3. F.).
III, 13, 128 Shew me one drop of bloud, fáll frŏm the same (4. F.).
III, 15, 116 Freends, quoth he? see Ile be freénds wĭth you all (4. F.).
IV, 3, 15 Our scene is Rhodes; — what, ís yoŭr beard on (4. F.).

Es ist hier kaum nötig, besonders darauf hinzuweisen, dass vom ästhetischen Gesichtspunkte aus die Taktumstellungen sehr verschieden sind. Die grösste Wirkung lässt sich erzielen, wenn natürliche und rhetorische Taktumstellung zusammentreffen, wie z. B. IV, 2, 14/15 (Taktumst. im 1. F.); II, 5, 43 (Taktumst. im 3. F.). Aber im ganzen sind alle oben erwähnten Fälle von Taktumstellung im Versinnern mehr oder weniger durch ästhetische Rücksichten veranlaßt. Anders ist dies bei den folgenden Fällen von Umstellung, welche ich eher als Fälle mit schwebendem Akzent und als dichterische Freiheit betrachte: I, 3, 90 (2. F.); III, 1, 19 (3. F.); II, 6, 2: I lookt that Balthazar shoŭld have been slaine; III, 4, 19: For Isuspect — ănd

thĕ presumptions great, vielleicht auch: III, 13, 33 (5. F.); IV, 4, 204 (4. F.). Bezüglich des Verses IV, 4, 106, dessen eigenartigen Charakter Michael („Der Stil in Th. Kyd's Originaldramen" Berliner Diss. 1905 p. 38) durch schwebenden Akzent erklärt, möchte ich eher annehmen, dass er aus zwei metrischen Perioden besteht, in denen die Tonstärke der iambischen Füsse gleichmässig zunimmt.

Ausser Taktumstellungen in Kurzzeilen und gebrochenen Versen, die ich nicht besonders erwähne, finden sich auch noch einige Blankverse mit zwei und mehreren Inversionen und sehr unregelmässigem metrischen Bau: II, 4, 50: Whose there? Pĕdringănŏ! we are betraide! IV, 1, 183: That I will have thĕre bĕhīnde ā cŭrtaĭne; IV, 4, 60: Ās thў bŭtchĕr is pittilesse and base; IV, 4, 181: Sufficeth, I mă̆y not, nŏr I wĭll not tell thee; IV, 3, 13: ⏑ Brĭng a chaĭre ănd ă cŭshion for the king.

Endlich kommt zuweilen durch Einfügung aussermetrischer Silben Abwechselung in den Rhythmus. Oft findet sich im Versinnern eine überzählige Silbe („doppelte Senkung"); I, 1, 36 (2. F.); III, 1, 69 (4. F.); III, 1, 97 (3. F.); III, 3, 46 (4. F.); III, 4, 27 (4. F.); III, 12, 19: No, no! fie no! pārdŏn mĕ, Ile none of that. (Die zweite Silbe von „pardon" wird wahrscheinlich verschleift; ausserdem haben wir Taktumstellung in dem betreffenden Fusse) III, 15, 91 (3. F.); IV, 1, 163 (3. F.) (Michael sagt in seiner Dissertation p. 34, in diesem Verse sei eine Silbe ausgefallen, was mir nicht wahrscheinlich vorkommt); IV, 1, 106 (3. F.); IV, 4, 52 (2. F.). Mehr oder weniger feststehend sind folgende Fälle: I, 5, 15 Signior Hora | tio waite | thoū ŭpŏn | our cup (also nur, falls im 4. Fuss keine Zusammenziehung der Silben erfolgt). III, 1, 92: Or whĕreĭn hath Alexandro used the ill? (Die aussermetrische Silbe ist hier wohl im 1. Fuss). III, 7, 58: O false, Lorenz(ŏ)! āre thēse thy flattering lookes. (Besonders der starken Zäsur halber ist anzunehmen, dass das o von Lorenzo vor dem folgenden Vokal nicht apokopiert wird. III, 8, 10: Why, did I not give you gownes and goodly things. (Am besten ist wohl hier „why" aussermetrisch gedacht. Wenig wahrscheinlich ist wohl Michaels Annahme, im 1. Fuss fehle die Senkung.) III, 10, 57: Bў bĕiñg foŭnd sŏ mĕanlў ăccŏmpănĭed. In allen diesen Fällen darf man die Taktveränderungen wohl auf poetische Lizenzen zurückführen; aus unregelmässigem Versbau erklären sie sich wahrscheinlich III, 2, 57/61; IV, 1, 96; IV, 1, 102. Wo eine Silbe verschleift werden kann, ist eine aussermetrische Silbe nicht nötig; so z. B. III, 12, 91; III, 2, 6 usw.

Zwei aussermetrische Silben scheinen im Verse III, 13, 80 vorhanden zu sein: Ŏ mў sŏnne | mў sŏnne, | ŏh mў sŏnne | Hŏrá | tĭŏ |. Logische Gründe würden es allerdings möglich machen, diesen Vers als Sechsheber zu lesen; ästhetische Gründe lassen mich aber obige Skandierung vorziehen.

Einige Blankverse der Sp. Tr. haben nur 9 Silben; die 10. Silbe ist oft erst durch Einfügung eines svarabhakti-Vokals, gewöhnlich ein zu ergänzendes „e“ herzustellen („Zerdehnung“). Die vorkommenden Fälle finden sich in dem Kapitel „Silbenmessung“ zusammengestellt. In anderen Fällen ist das Fehlen einer Silbe vom Dichter beabsichtigt und lässt sich aus ästhetischen Gründen erklären: der Dichter wendete das Prinzip der syllable pause line an. Die fehlende Silbe findet sich in verschiedenen Füssen, hauptsächlich aber nach der Zäsurstelle:

III, 3, 32 For this, ⏑ Sérberine! ‿ and thou shalt ha'te (2. F.).

III, 3, 35 And heeres one slaine; ⏑ stáy the murderer (3. F.).

III, 3,44 Ón to Hieronimos! ⏑ hélpe me heere (4. F.).

III, 11, 2 Good leave have you; ⏑ náy, I pray you, goe (3. F.).

III, 13, 89 But here, take this, and this ⏑ whát, my purse (4. F.).

IV, 3, 15 Our scene is Rhodes; ⏑ whát, is your beard on? (3. F.).

Die folgenden Fälle sind alle zweifelhafter, besonders wenn eine Hebung ausgefallen zu sein scheint.

III, 4, 51: What woúld he wíth ŭs? ⏓ hĕ writes us heere.
(Als Vierheber mit doppeltem Auftakt kann dieser Vers auch leicht gelesen werden.)

III, 8, 3 Ah! ‿ but none of them wil purge the heart. (Fehlender Auftakt ist sehr wahrscheinlich!)

III, 8, 7 Good Madam, affright not thus your selfe. (Ein „e“ ist vielleicht einzuschieben in aff(ə)right).

III, 13, 125 Alas! my lease! ⏑ it cost me tén póund.

III, 15, 4 And knowèst thou, ⏑ whý this meeting is.

III, 9, 3 No notice! ‿ shall I not know the cause.

IV, 1, 144 And Madame, ⏓ you must attire yourselfe.

IV, 3, 1 How now, Hieronimo; ⏒ wheres yourfellows. Einige andere Fälle dürfen wohl durch Textverderbnis zu erklären sein.

III, 12, 100 Till when, ourselfe will exempt the place. (Vgl. Schick, Anhang, Anmerkung zu diesem Verse.)

III, 15, 63 Which new begun, can shew [no] brighter yet.

IV, 1, 49 On then; [and] what whatsoever I devise. (Die Wörter in Parenthese stehen nicht in Qu.)

III, 15, 8 My gra|tious Lord|, and this|is|the day|.

III, 16, 28 The two first the nuptiall Torches boare. Schick-Gollancz lassen diesen Vers mit „Lo!“ beginnen. Manly setzt „do beare“ statt des einfachen impf. „boare“.

IV, 3, 16 Halfe on; the other is in my hand („halfe“ nach other eingefügt würde den Vers ergänzen). Vers I, 2, 132, wo Michael eine syllable pause line findet, ist m. E. regelmässig.

III. Variierung des letzten Fusses.

Der 5. Fuss nimmt eine der wichtigsten Stellen des Blankverses ein; seine Beschaffenheit kann für den ganzen Vers typisch

werden. Taktumstellung fand ich nie in diesem Fuss. Seine Tonstärke ist gleichfalls, wie bei den anderen Füssen, verschieden; doch ist natürlich der fünfte Fuss häufiger als die anderen einer der stark betonten Füsse.

Starke Betonung ist z. B. vorhanden:

I, 1, 1 When this etérnall súbstance of my sóul.

Schwache Betonung dagegen:

III, 1, 74 These are his highnes fárther árticlès.

III, 7, 100 A fáult so fóule should scape unpúnishèd.

IV, 4, 8 Heere, bróther, yóu shall be the bóok-keepèr.

In diesen Beispielen sind blosse Suffixe Tonträger.

Die meisten Versausgänge in unserem Stücke sind stumpf; weak und light endings sind noch nicht zu unterscheiden. Klingende Versausgänge sind verhältnismässig sehr selten. Betrachten wir die Wörter, welche sie bilden, und die Verse, in denen sie stehen, so möchten wir fast denken, der Dichter der Sp. Tr. vermied sie und betrachtete sie als eine Art Lizenz. Sehr auffallend ist, dass die meisten klingenden Versausgänge in der unregelmässigen Szene IV, 1 und an der Stelle, wo das Stück im Stück aufgeführt wird (IV, 4), vorkommen.

Ich fand die folgenden klingenden Versausgänge, gebildet durch:

1. Nebentonige Wortsilben: I, 3, 12 mellanchólly; I, 5, 16 hónored; I, 5, 20 Márshall; II, 3, 18 fórward; III, 2, 103 Pedringáno; III, 4, 57 Pedringano; III, 14, 7 Indies; IV, 1, 99 ácted; IV, 1, 152 bétter; IV, 3, 1 féllows; IV, 3, 14 title; IV, 4, 10 honor; IV, 4, 11 Próphet; IV, 4, 34 Perseda; IV, 4, 38 Erasto; IV, 4, 102 leasure. (In Nicht-Blankversen: III, 2, 94 sirra (gebr. Zeile); III, 4, 23 Pedringano (gebr. Zeile); III, 4, 48 lordship (gebr. Zeile); III, 12, 78 outrage (Zweiheber); IV, 4, 5 Marshall (gebr. Zeile). Vielleicht IV, 1, 104 (Vierheber); IV, 3, 3 credit (Vierheber); III, 12, 79 fury (aber wahrscheinlich fuəry); II, 3, 34 prísoner (auch Sechsheber möglich); I, 1, 82 „horror", wie es in Qn. heisst, muss in „horn" geändert werden (vgl. Schick, Ausgabe, Anm.).

2. Enklitische Wörter: II, 1, 44 me (falls Vers!) III, 2, 60 it (unregelmässiger Vers); IV, 1, 95 it (wahrscheinlich ist in it in int, wie es auch im Verse vorkommt, zusammenzuziehen; VI, 1, 131 it; (III, 1, 78 him (Einheber); III, 12, 73 me (Zweiheber).

3. In folgenden Fällen kann die Silbe verschleift werden: III, 13, 148 Father; IV, 1, 92 another (gebr. Zeile); III, 13, 148 Father; IV, 1, 56 never (Vierheber); über solche Wörter wie towre, heaven, lowest, thickest, spirit folgt eine Bemerkung im Kapitel „Silbenmessung". M. E. bilden sie sicher keine klingenden Versausgänge in unserem Stücke.

Run-on-lines.

Die run-on-line oder das enjambement verursacht zwar keine Variierung des einzelnen Fusses; sie verursacht aber eine solche für den ganzen Vers unter Bezugnahme auf den folgenden. Ich behandle sie daher hier in Anlehnung an das Kapitel über die Versausgänge. Mit enjambement bezeichnet die Metrik einen jener Begriffe, die m. E. viel von der persönlichen Empfindung abhängen. Mit Ausnahme sehr klar liegender Fälle scheint dieser Begriff auch etwas zu wechseln, entsprechend der Verschiedenheit der Dichterindividualität. In lyrischer Dichtung kann man so z. B. oft noch das als schwungvolle, erhabene poetische Sprache bezeichnen, was in epischer und dramatischer Poesie wohl schon als enjambement aufzufassen wäre. Je enger der metrische Rahmen, desto umfassender wird jener Begriff, d. h. desto mehr schließt er in sich. Die Stärke der unstopt line hängt von der Art der unterbrochenen grammatischen Funktion oder logischen Periode ab. Nach Mayor's Beispiel unterscheide ich für unser Stück folgende Gruppen:

a) Das Subjekt ist vom Prädikat getrennt: I, 4, 38; II, 1, 98; (II, 2, 48 Vierheber); II, 1, 15; III, 1, 68; III, 1, 99; III, 2, 103; III, 2, 108; III, 3, 13; III, 4, 80; III, 7, 17; III, 7, 66; III, 13, 163; III, 15, 10; III, 15, 52; III, 16, 19; IV, 1, 12; IV, 1, 106; IV, 1, 150; IV, 1, 179; IV, 2, 15; IV, 4, 116; IV, 4, 135; IV, 4, 184.

b) Das Verb ist von Objekten getrennt: I, 2, 22; I, 2, 129; I, 5, 1; II, 5, 26; III, 1, 83; III, 2, 42; III, 2, 88; III, 6, 11; III, 9, 9; III, 10, 15; III, 10, 81; III, 11, 10; III, 11, 24; III, 12, 31; III, 12, 107; III, 13, 39; III, 13, 84; III, 13, 105; III, 13, 119; III, 14, 27; III, 14, 36; III, 15, 38; IV, 1, 18; IV, 1, 93; IV, 1, 113; IV, 2, 2; IV, 2, 29; IV, 4, 64; IV, 4, 107; IV, 4, 186; IV, 4, 204; III, 6, 28; III, 9, 12; III, 13, 10; III, 13, 40,

c) Das Hilfsverb ist vom Verbum getrennt: III, 13, 113; I, 4, 12; II, 1, 96; III, 1, 86; III, 2, 57; III, 14, 25.

d) Das substantivische Attribut ist von seinem Substantiv getrennt: III, 1, 49; III, 2, 7; III, 2, 101; III, 4, 14; III, 9, 4; III, 10, 68; III, 12, 45; III, 12, 51; III, 13, 77; IV, 2, 6; IV, 4, 1; II, 3, 14.

e) Das Verb ist von einem adverbialen Ausdruck getrennt: I, 5, 28; III, 1, 106; IV, 1, 126.

f) Die Konjunktion ist von dem dazu gehörigen Nebensatz getrennt: III, 16, 24.

[g) Der Hauptsatz ist von einem kurzen Vergleich getrennt: II, 1, 105].

Ich halte es nicht für notwendig, den Begriff „enjambement" für unser Stück noch weiter zu fassen. Schon manche der angegebenen

Fälle zeugen vielleicht von zu weiter Fassung des Begriffes, da die Trennung der betreffenden grammatischen Verbindungen nicht immer ganz unmittelbar ist; sehr starke Fälle sind verhältnismässig sehr selten.

2. Der Versschmuck.

In diesem Kapitel beabsichtige ich nicht, den sprachlichen Schmuck unseres Stückes im allgemeinen zu betrachten. Ich will nur versuchen, jenen Redeschmuck im Zusammenhang darzubieten, welcher, wenigstens in irgend einer Hinsicht auch das Metrum beeinflußt. Vor allem rechne ich hierunter:

1. Den Reim.

Wie sich aus der folgenden Zusammenfassung ersehen läßt, sind reimende Zeilen sehr oft unter die Blankverse der Sp. Tr. gemischt. Es erscheint mir wichtig zu beachten, wie diese Reimzeilen in dem Stücke verteilt sind; mit Rücksicht darauf läßt sich erkennen, daß der Dichter bei der Anwendung des Reims zwei verschiedenen Richtungen folgte. Meistens, vor allem in langen Monologen und Reden tritt der Reim nur sporadisch auf; es scheint, als ob der Dichter ihn förmlich vermeiden wollte; dies gelingt ihm aber nicht vollständig. Dagegen findet man ein paar andere Stellen, aus denen man ersieht, daß der Dichter den Reim sehr liebte. Diese Stellen sind regelrecht in „heroïc couplet“ und in Kreuzreimen abgefaßt. Der Inhalt dieser Stellen läßt die Berechtigung und die Begründung der Reimanwendung wohl erkennen: Akt II, 1, 1—40 sprechen Lorenzo und Balthazar über den süssen Gegenstand der Liebe; die Verse sind teilweise in Anlehnung an Watson's Hecatompathia, Sonnet 47 entstanden. Die Stimme des Zweifels redet in den beiden Liebenden; bald glauben sie an den Erfolg, bald an den Mißerfolg ihrer Liebeswerbungen und durch die Reime entsteht aus diesem Wechsel der Ueberzeugung gleichsam eine Art Frag- und Antwortspiel. Als sehr geeignet erkennt man auch den Reim an der Stelle II, 4, 24 ff., wo in der idyllischen Gartenszene die Liebesneckereien zwischen Horatio und Bellimperia kurz vor der Katastrophe in tändelndem Gleichklang der Endsilben erfolgen. Akt II, 5, 24 ff. begleiten Reime den Rhythmus der Klagen Isabellas und Jeronimos über die Ermordung ihres Sohnes. Balthazar und Lorenzo bringen Akt III, 10, 71 f. ihre Entschuldigungen wegen ihres schlechten Benehmens bei Bellimperia in Reimen vor. Kreuzreime sind Akt III, 12, 71 ff. angewendet; jedenfalls an sehr bezeichnender Stelle: Der sinnverwirrte Jeronimo hält einen Monolog, als er Hand an sich legen will.

Im folgenden bringe ich eine Zusammenstellung aller vorkommenden Reime:

a) Fünfheber reimen mit Fünfheber: I, 1, 10—11 dame — name; I. 1, 25/26 sonne — done; I, 1, 48/49 paine — plaine; I, 1, 65/66

steele — wheele; I, 2, 30/31 rebound — sound; I, 2, 38/39 side — tride; I, 2, 75/76 one — sonne; I, 2, 190/91 paid — staide; I, 3, 8/9 throne — moane; I, 3, 31/32 redresse — lesse; I, 4, 25/26 begun — done; I, 4, 67/68 freend — end; I, 5, 21/22 guest — jest; I, 6, 1/2 under-ground — wound; I, 6/7 despight — night; II, 1, 7/8 disdaine — paine; II, 1, 9/10 withall — wall; II, 1, 11/12 name — blame; II, 1, 13/14 night — delight; II, 1, 15/16 ill — quill; II, 1, 17/18 cost — lost; II, 1, 23/24 freend — end; II, 1, 25/26 state — mate; II, 1, 27/28 thrall — all; II, 1, 31/32 loved — removed; II, 1, 33/34 knight — night; II, 1, 39/40 about — out; II, 1, 107/08 is — amisse; II, 1, 137/38 love — remove; II, 2, 16/17 quire — desire; II, 3, 49/50 thought — nought; II, 4, 2/3 sunne — done; II, 4/5 bower — hower; II, 4, 24/25 bowers — flowers; II, 4, 26/27 heere — neere; II, 4, 28/29 night — sight; II, 4, 30/31 Nightingale — tale; II, 4, 32/33 farre — starre; II, 4, 34/35 Mars — warres. [In der Qu. ist „warres“ ohne „s“ geschrieben; da die ganze Stelle in Reimen geschrieben ist, ist die Weglassung wohl sicher auf ein Versehen des Druckers zurückzuführen]. II, 4, 38/39 mine — thine; II, 4, 42/43 field — yeeld; II, 4, 44/45 withall — fall; II, 4, 46/47 eyes — dies; II, 5, 24/25 sinne — beene; II, 5, 26/27 devoure — bower; II, 5, 28/29 misdoone — begun; II, 5, 30/31 wert — desert; II, 5, 36/37 lament — spent; II, 5, 40/41 greefe — releefe; II, 5 47/48 betraid — staide; (Qu. 1602 irrtümlich stainde); II, 5, 49/50 sight — delight; II, 5, 55/56 discontent — spent; II, 5, 58/59 right — light; II, 5, 62/63 out — about; II, 5, 65/66 place — case; II, 6, 10/11 place — case; III, 2, 37/38 betraide — laide; III, 2, 62/63 late — unfortunate; III, 2, 118/119 freend — end; III, 3, 10/11 faile — prevaile; III, 3, 27/28 one — upon; III, 4, 42/43 catch — fatch; III, 6, 101/02 done — sonne; III, 6, 110/11 infect — neglect; III, 7, 48/49 conceald — reveald; III, 7, 56/57 perceive — leave; III, 7, 73/74 intreats — threats [e — e]; III, 8, 24/25 runne — Sonne; III, 10, 22/23 jest — unrest; III, 10, 71/72 disgrace — place; III, 10, 73/74 ire — fire; III, 10, 88/89 things — kings; III, 11, 11/12 out — doubt; III, 12, 10/11 fire-brand — stand; III, 12, 80/81 strive — drive; III, 12, 10/11 contend — end; III, 13, 52/53 Spaine — paine; III, 13, 60/61 place — case; III, 13, 103/04 keep — deepe; III, 14, 8/9 Spaine — traine; III, 14, 38/39 mood — good; III, 15, 60/61 eies — lies; III, 15, 64/65 Sun — done; III, 15, 102/03 such — much; III, 16, 15/16 begone — upon; III, 16, 37/38 rest — request; IV, 1,19/20 cost — lost; IV, 1, 57/58 kings — things; IV, 2, 21/22 tell — Isabell; IV, 4, 56/57 encreast — releast; IV, 4, 107/08 heare — aire [e — e]; III, 4, 143/44 much — such; IV, 4, 206/07 befall — all; IV, 5, 19/20 traine — paine; IV, 5, 23/24 plaies — daies; IV, 5, 25/26 none — showne; IV, 5, 27/28 hell — dwell; IV, 5, 29/30

request — unrest; IV, 5, 34/35 surcrease — ease; IV, 5, 37/38 love — above; IV, 5, 39/40 stone — mone; IV, 5, 43/44 flames — names; IV, 5, 45/46 foes — woes.

Assonantischer Reim: I, 2, 132/33 Nephéw — too; I, 2, 183/84 fee — agree; II, 1, 1/2 coy — joy; II, 1, 37/38 me — see; II, 1, 68/69 no — foe; II, 2, 10/11 joy — annoy; II, 4, 40/41 thee — me; II, 4, 48/49 thee — me; II, 5, 32/33 joy — boy; II, 5, 38/39 Horatio — woe; III, 1, 6/7, so — ouerthrow; III, 2, 24/25 so — Hieronimo; III, 4, 11/12 Horatio — Hieronimo; III, 4, 31/32 dye — denye; III, 6, 9/10 be — me; III, 7, 17/18 they — way; III, 7, 66/67 be — thee; III, 10, 15/16 say — away; III, 10, 76/77 me — thee; III, 10, 81/82 see — thee; III, 10, 100/01 be — we; III, 11, 2/3 goe — so; III, 12, 16/17 so — know; III, 12, 23/24 stay — away; III, 12, 82/83 Hieronimo — so; III, 13, 7/8 thee — be; III, 13, 43/44 bow — how; III, 13, 75/76 see — me; III, 13, 87/88 me — be; III, 14, 21/22 so — no; III, 14, 30/31 see — thee; III, 14, 52/53 I — me [ij — mi]; III, 14, 54/55; so — Hieronimo; III, 15, 125/26 day — way; III, 16, 19/20 Hieronimo — Horatio; III, 16, 24/25 how — thou; IV, 1, 150/51 Hieronimo — so.

Die reimenden Silben tragen nur Nebenakzent: I, 1, 90/91 misterie — tragedie; I, 3, 20/21 dignitie — chivalrie; I, 3, 94/95 enemy — villany; IV, 1, 90/91 Babilon — confusion; I, 5, 23/24 eie — misterie; II, 1, 19/20 valiancie — captivitie; II, 1, 29/30 extasie — remedie; III, 1, 35/36 stratageme — theame; IV, 1, 123/24 tirannie — tragedie; III, 10, 44/45 estate — determined; III, 16, 26/27 destinie — misterie; III, 15, 14/15 too — Hieronimo; IV, 5, 47/48 miserie — tragedie.

Bloss assonantischer Gleichklang findet sich: III, 10, 93/94 Lord — import; III, 12, 51/52 argument — freend.

Als identische Reime lassen sich betrachten: II, 1, 21/22 sire — desire; II, 1, 127/128 conceits — deceits; III, 13, 30/31 quietnes — villanies; III, 14, 27/28 solemnize(iz) — neece.

Identische Wörter reimen: I, 2, 98/99 liege; I, 3, 48/49 revenge; I, 4, 17/18 worth — woorth; I, 4, 44/45 still; II, 1, 114/15 love; II, 150/51 punishment; II, 2, 25/26 meditate; II, 2, 27/28 ensue; II, 4, 36/37 hand; II, 5, 14/15 sonne; II, 6, 2/3 slaine; III, 3, 37/38 Priest; III, 12, 58/59 Horatio; III, 13, 26/27 time; III, 13, 158/59 sonne; III, 13, 166/67 sonne; IV, 1, 9/10 men; IV, 4, 153/54 slain; IV, 4, 162/63 speak.

Mehr als eine Silbe reimt (double and triple rhyme: II, 2, 5/6 blandishments — languishments; II, 6, 5/6 all the world — all the world; IV, 1, 162/63 meditation — action.

Mehr als zwei Verszeilen sind durch Reim verbunden: I, 4, 74/76 knight — fight — delight; II, 2, 54/57 sight — delight — despite — night; II, 6, 1/3 paine — slaine — slaine; III, 11, 7/9

there — forbeare (gebr. Zeile) — were; IV, 3, (24)/27 (reveng'd) — revenge — revenge — revenge; IV, 4, 45/49 eye — die — (me) — die — (thee); IV, 4, 70/72 so — Hieronimo — so.

b) Fünfheber sind mit Nichtfünfhebern durch Reime verknüpft: II, 4, 51/52 aside — tride (Sechsheber); III, 2, 10/11 just — trust (Siebenheber); III, 2, 22/23 day (Vierheber) — may; III, 2, 64/65 me (Vierheber) — be; III, 2, 66/67 farewell (gebr. Z.) — tell; III, 3, 31/32 late — ha'te (Vierheber); III, 4, 72/73 runne (gebr. Z.) — done; III, 8, 14/15 things (Vierheber) — wings; III, 9, 14/15 free — be (Sechsheber); III, 10, 17/18 I (gebr. Z.) — cunningly; III, 10, 98/99 those (gebr. Z.) — loose; III, 12, 27/28 Hieronimo — so (gebr. Z.); III, 15, 77/78 so — tro (gebr. Z.); III, 15, 81/82 Hieronimo — Horatio (gebr. Z.); III, 15, 107/08 cause — pause (gebr. Z.); III, 14, 5/6 Portaguise — these (Vierheber); III, 15, 7/8 I (gebr. Z.) — day; III, 15, 115/16 shall — all (Vierheber); IV, 1, 74/75 thus — us (gebr. Z.); IV, 3, 10/11 gallerie — key (Sechsheber); IV, 4, 93/94 blisse — this (Vierheber); IV, 4, 150/51 play (gebr. Z.) — say; IV, 4, 180/81 me — thee (Sechsheber).

c) Nichtfünfheber reimen: III, 15, 84/85 short (gebr. Z.) — fort (Vierheber).

Während alle diese erwähnten Reime in paarweise reimenden Versen vorkommen, finden sich folgende als Kreuzreime: III, 12, 1/3 king — thing; III, 12, 2/4 sute — mute; III, 12, 5/7 more — gore; III, 12, 6/8 trudge — judge; III, 12, 13/15 death — breath; III, 12, 19/21 that — flat; III, 12, 20/22 king — bring; IV, 1, 177/81 confusión — conclusión — oratión (der Reim klingt an dieser Stelle sehr ironisch).

Einige Stellen unseres Stückes weisen sporadisch Kreuzreim auf; doch ist es kaum möglich, nachzuweisen, ob der Dichter ihn mit Absicht anwandte. Vollständigkeit halber gebe ich die Stellen: I, 2, 52/54 there — aire; II, 1, 3/5 yoake — Oake; II, 2, 13/15 tost — lost; III, 6, 5/7 day — allay; III, 10, 24/26 no (gebr. Z.) — so; III, 13, 2/4 ill — will; III, 13, 125/27 — 126/28 pound — same — wound — same; III, 14, 2/4 go (gebr. Z.) — so (gebr. Z.); III, 15, 86/88 sonne — done; III, 15, 120/22 not — forgot; III, 16, 21/23 while — wile (Wortspiel!) IV, 1. 178/80 understoode — good.

Ausser diesen Endreimen finden sich einige Binnenreime: III, 1, 55/(56) lend — send (fortgesetzt im folgenden Verse durch assonantische Vokalverbindung: words — works.) III, 14, 22 so — no; IV, 4, 189 pleasde — easde.

Die Wiederholung eines Wortes erzeugt oft einen ähnlichen rhythmischen Effekt; so z. B. II, 2, 33 f.; II, 5, 43; IV, 4, 77.

Die Beschaffenheit der Reime lässt sich leicht aus der Zusammenstellung selbst erkennen. Ich möchte nur noch erwähnen, dass klingende Endungen in der Sp. Tr. nie zu Reimverbindungen be-

nutzt werden. Beim Durchlesen obiger Reime macht sich auch sehr häufig die Verschiedenheit der englischen Aussprache in der Elisabethanischen und unserer modernen Zeit bemerkbar. Diese metrische Abhandlung jedoch, dünkt mir, ist nicht der Ort zu einer genaueren Erörterung der Frage über die Aussprache. Ich beschränkte mich darauf, zuweilen die frühere Aussprache in Parenthese dem Reimwerte beizufügen, falls die Laute zweier damals reimenden Wörter sich verschieden entwickelt haben und daher in der heutigen Sprache verschieden lauten; ich benutzte Viëtors Transkriptionen in seinem Werke „A Shakespeare Phonology" Marburg 1906 und die von Ellis in „Early Engl. Pronunciation" Bnd. III.

Noch einige Mittel des Versschmuckes, welche in der Sp. Tr. verwendet werden und teils metrische, teils rhetorisch-stilistischen Zwecken dienen, sind hier anzuführen. Ich rechne hierunter:

a) Die zusammenfassende Wiederholung aller hauptsächlichen Teile ausführlicher Vergleiche, Beschreibungen u. a. in einem Verse, was Klein in seiner „Geschichte des Englischen Dramas" Rekapitulationsfigur nennt. Klein fügt bei, diese Redefigur stamme aus Spanien; in England werde sie von Elisabethanischen Dichtern ziemlich häufig verwendet. Der Rhythmus der rekapitulierenden Verse gestaltet sich sehr rasch und lebhaft. „Der Dichter lässt", wie Klein sehr treffend bemerkt, „die einzelnen Glieder gleich wie im Paradeschritt vorbeidefilieren." In der Sp. Tr. treffen wir die Rekapitulationsfigur an folgenden Stellen: II, 1, 10; III, 2, 22; IV, 2, 10/11; IV, 4, 93/94.

b) Die Concatenatio oder das Zusammenketten einer Versgruppe durch die Wiederholung des letzten Wortes oder der letzten Wörter eines Verses am Anfange des folgenden. Dieses Versschmuckmittel, oft namentlich von den Elisabethanischen Euphuisten gebraucht, begegnet uns in der Sp. Tr. wiederholt: I, 1, 38/40; I, 3, 33/38; II, 1, 121/25; II, 1, 126/131.

c) Den Parallelismus, der in der Sp. Tr. sehr häufig vorkommt: Eine gewöhnlich zwei- oder mehrzeilige Versgruppe weist eine parallele grammatisch-metrische Struktur auf. Erstreckt sich der Parallelismus auf eine kürzere Stelle, so ist er mehr von rein rhetorischem als von metrisch-rhythmischem Interesse. Für die Fälle dieser Art verweise ich nur auf den Artikel von F. G. Hubbard „Repetition and Parallelism in the earlier Elizabethan Drama", (M. L. N. of Am. XX, p. 360—379). Auch rhythmisch bemerkenswerten Parallelismus fand ich an folgenden Stellen: I, 1, 65/66; I, 1, 67/71; I, 2, 26/29; I, 2, 141/143; I, 2, 149/50; I, 2, 162/64; I, 3, 23/24; I, 4, 14/15; I, 4, 94/97; I, 6, 7/9; II, 1, 3/6; II, 2, 27/28; II, 2, 34/37; III, 2, 1/3; III, 4, 37/38; III, 13, 42/43;

III, 13, 98/100; IV, 4, 89/92; IV, 4, 164/66; I, 1, 57 f.; II, 2, 19 f.; II, 2, 30/31.

Noch ein Versschmuckmittel, das in der Sp. Tr. eine grosse Rolle spielt, ist zu erwähnen: nämlich die Alliteration. Sie besteht in der Wiederholung eines oder zweier Konsonanten zu Beginn stark betonter Silben oder Wörter eines Verses, kann sich jedoch auch über mehrere Verse erstrecken und dient, soweit ihre Anwendung in der Sp. Tr. in Betracht kommt, fast rein äusserlich dekorativen, kaum rhythmischen Zwecken. Die Alliteration wurde im allgemeinen von den Elisabethanischen Dichtern der euphuistischen Periode gerne gebraucht; geradezu überraschend oft findet man sie in der Sp. Tr. Man trifft sie nicht nur an Stellen, die inhaltlich und rhythmisch für Lautmalerei sehr geeignet erscheinen können, so z. B. in sehr pathetischen Monologen; sie erstreckt sich vielmehr über das ganze Stück und kommt selbst an Stellen vor, wo wir vergebens nach dem Grund ihrer Anwendung suchen. Es lassen sich stärkere und schwächere Alliterationen unterscheiden je nach der Natur der Lautverbindungen — so ist natürlich die Wirkung einer Doppelkonsonanz stärker als die einer einfachen oder die eines stimmhaften Konsonanten schwächer als die eines stimmlosen — und vor allem auch je nach dem logischen Verhältnis der alliterierenden Wörter. Hierauf ist bei der folgenden Zusammenstellung der alliterativen Verbindungen Rücksicht genommen; es ergibt sich so auch zugleich ein Ueberblick über die Stärke oder Intensität der Alliterationen.

Alliteration scheint mir

1. in folgenden Fällen rhetorisch-dekorativer Redewendungen vorzuliegen:

a) bei der Parallelstellung zweier Wörter oder ähnlichen kopulativen synonymischen Verbindungen: I, 18 prince and pride; I, 4, 37 sigh'd and sorrow'd; II, 3, 13 large and liberal; II, 5, 22 dark and deathful; II, 1, 10 beast or bird; II, 1, 55 lands and livings; II, 5, 43 fountains and floods; III, 1, 7 doubt and dread; III, 2, 4 confused and filled; III, 2, 9 unrevealed and unrevenged; III, 3, 20 watch and ward: III. 7, 50 vengèd or revealed; III, 8, 10 gowns and goodly things; III, 8, 11 a whistle and a whipstalk; III, 12, 3 strange — and seld — seen; III, 13, 51 for learning and for law; III, 13, 96 sorrows and the sad laments; III, 15, 43 kind and courteous; III, 15, 73 forgotten and forgiven; III, 16, 12 power or prevalence; III. 2, 53 honey sweet and honorable; III, 16, 31 in sable and in saffron robe; IV, 1, 18 with care and cost; IV, 1, 148 furnish and perform; IV, 2, 2 piety nor pity; IV, 2, 6 branches — boughs; IV, 2, 7 unfortunate and fatal; IV, 2, 15 barren and blissless; IV, 4, 141 of kindness and of care; schwächere Alliteration vielleicht: III, 2, 4 murder and misdeeds; III, 9, 4 secret and

suspicious; IV, 4, 60 pitiless and base; (IV, 4, 146 author and actor; IV, 4, 7 nephew — niece).

b) bei asyndetischer Verbindung, antithetischer Gegenüberstellung und nachdrücklicher Betonung einzelner Wörter: IV, 4, 222 the next, the nearest . . ., III, 7, 65 thy birth, thy body . . ., I, 5, 46 last, not least; III, 4, 75 u. IV, 1, 55 now or never; IV, 5, 45 friends and foes; IV, 1, 10 loss and life; I, 2, 195 leave — loves; I, 3, 70 fell — fly; II, 1, 77 dally — diest; II, 2, 27/28 past — pleasures; II, 5, 119 say — singing; III, 4, 41 fowlers — friends; III, 13,99 moods — meaner; III, 13, 100 power — poor; IV, 4, 89/90 here — hope; IV, 4, 91, lay — lost.

2. Die alliterierenden Wörter stehen in einem engen grammatischen Verhältnis:

a) Ein attributives Adjektiv oder Partizip alliteriert mit seinem Substantiv: I, 1, 28 slimy strand; I, 1, 60 foresaid fieds; I, 2, 7 little loss; I, 2, 62 purple plain; I, 4, 23 ruthless rage; II, 1, 4 haggard hawks; II, 1, 102 (some) secret sort; II, 2, 36 loving lines; II. 4, 9 second self; III, 2, 1 fountains fraught; III, 4, 34 damnèd deed; III, 6, 101 a fault so foul; III, 7, 48 detested deed; III, 8, 16 highest heavens; III, 11, 70 filthy fumes; III, 12, 46 everlasting league; III, 13, 5 mortal men; III, 13 21 vulgar wits; III, 13, 67 man so mute; III, 13, 140 righteous Rhadamanth, III, 13, 147 wither'd winter; III, 15, 112 homely house; III, 15, 119 lovely lord; III, 16, 23 worldly wile; IV, 2, 13 accursed complot; IV, 4, 109 soonest speed; IV, 5, 22 vestal virgins; schwächere Alliteration: I, 2, 32 battles both; I, 2, 123 brave prisoner; II, 1, 54 golden coin; II, 1, 127 sweet conceit; II, 1 128 sly deceits; II, 2, 42 pleasant bower; II, 3, 11 late — confirmèd — league; II, 5, 27 wild profaner; III, 12, 36 further satisfaction.

b) Das Substantiv und der dazu gehörige attributive Genitiv alliterieren: I, 1, 1 substance of my soul; I, 1, 13 blossoms of my bliss; I, 1, 36 leaves of lottery; I, 1, 88, I, 2, 127 usw. prince of Portingale; I, 2, 3, I, 2, 139 fortune of the war; I, 2, 19 height of former happiness; I, 2, 34 push of pike; I, 2, 50 rampiers of huge rocks; I, 2, 87 sovereign's sake; I, 2, 91 fury of our forces; I, 2, 115 partner of the prize; I, 3, 46 father's fault; I, 4, 96 beauty's bower; II, 2, 31 dangers of death; II, 5, 25 deed of darkness: III, 1, 69 (his) highness' health; III, 3, 36 sorrows of the souls; III, 4, 80 whispering of the wind; III, 6, 24 murd'rer of men; III, 10, 66 work of worth; III, 10, 95 womans' wit; III, 10, 106 loadstar of . . . . looks; III, 11, 62 forest of . . . fear; IV, 1, 110 soul of Soliman; IV, 4, 39 sovereign of my soul; IV, 4, 100 cov'rer of accursed crimes; schwächere Alliteration: II, 1, 87 lines . . . . of love; III, 13, 97 son's decease; III, 14, 1 Castile's cause; IV, 4, 136 person of Perseda; IV, 4, 149 any of the actors.

c) Der attributiv-präpositionale Ausdruck und das dazu gehörige Substantiv alliterieren: II, 2, 50 *p*rickle at her *b*reast; III, 4, 10 confed 'rates in our fault; III, 13, 74 way unto . . . words; IV, 3 14 cushion for the king; I, 2, 5 posting to our presence; I, 1, 4 courtier in the Spanish court (σχῆμα ἐτυμολογικόν).

d) Subjekt und Prädikat alliterierenen: I, 1, 23 Sol had slept; I, 1, 58, III, 2, 67 tongues can tell; I, 1, 61 lovers live; I, 1, 80 Pluto was pleased; II, 3, 37 price — pitched; II, 4, 30 Cupid counterfeits; II, 5, 3 danger — daunt; III, 2, 31 means this miracle; III, 4, 5 harms do hurt; III, 7, 2 weight hath wearièd; III, 10, 108 walks the wanderer; III, 13, 142 springs this speech; III, 15, 33 grows the ground; III, 16 30 Hymen hie; IV, 1, 32 saints do sit (soliciting); IV, 4, 84 tongue is tuned; IV, 5, 27 this hand shall hale; schwächere Fälle: II, 5, 37 sighs are stopped; (II, 5, 109 sorrow . . . shall be spent); III, 4, 19; III, 4, 26 Serberine is slaine; III, 12, 4 standers by should strike; III, 12, 81 devils drive; IV, 4, 153 son — slain.

e) Subjekt und Prädikativ alliterieren: I, 5, 61 dainties — delicate; III, 1, 35 heaven — hope; IV, 1, 93 hard is the hap; II, 4, 17 (fair) fortune — friend. Schwächer sind die folgenden alliterierenden Verbindungen zwischen Verb (Prädikat) und Prädikativ: I, 1, 45 were — well; II, 2, 49 we — ware; II, 2, 6 sitting safe; I, 2, 158, I, 2, 182 first I forced.

f) Das Verb und sein Objekt alliterieren: I, 1, 15 forcing divorce; I, 1, 31 I passed the perils; I, 1, 58 I saw more sights; I, 2, 98 serve — sovereign; I, 4, 29 brought — prisoner; II, 1, 59/60/85 tell the truth; II, 1, 122 wagèd war; II, 1, 135 lose my life; II, 2, 7 send thy soul; II, 3, 10 make this marriage; II, 3, 22 make the motion; II, 3, 27 determine of the time; II, 5, 29 leese the life; III, 1, 49 prefigure . . . fires; III, 1, 108 keep us company; III, 2, 117 fear their faith; III, 3, 38 play the priest; III, 4, 26 loved his lord; III, 4, 37 prosecutes the point; III, 4, 69 lovest thy life; III, 6, 26 confess the folly; III, 7, 35 labour my delivery; III, 13, 170 sing a song; III, 14, 13 love — lend; III, 15, 3 see — same; IV, 1, 11 loved his life; IV, 1, 70 plied to — poetry; IV, 1, 81, IV, 4, 33 play a part; IV, 2, 18 blasts the plants; IV, 4, 50 wit — will; IV, 4, 96 made — marks; IV, 4, 101 hushed these harms; IV, 4, 105 butchered up my boy; IV, 4, 121 behold — hand-kercher; IV, 4, 205 take my tongue; IV, 4, 219 bear his body; IV, 4, 230 weep my wants; IV, 5, 9 done to death.

g) Das Verbum und ein dazu gehöriges Adverb oder ein präpositionaler Ausdruck alliterieren: I, 5, 50 plainly may appear; III, 3, 39 unkindly killed; III, 7, 1 to breathe abroad; III, 10, 22 jest with her gently; III, 14, 11 kingly crossed; III, 14, 18

to-morrow married; III, 15, 32 tell me truly too; III, 16, 29 brightly burning. — I, 3, 1 despatched for Spain; I, 3, 29 standing on a rolling stone; I, 4, 80 lives in liberty; II, 3, 42 win — will; II, 4, 29 sits in sight; III, 2, 50 hearkning near the . . . house; III, 1, 39 die for . . . . deed; III, 8, 12 revenged on . . . villanies; III, 9, 8 writ of their wrongs; III, 12, 11 leads unto the lake; III, 14, 19 to this intent we entertain; IV, 1, 96 employed in your play; IV, 1, 101 played by princes; IV, 1 127 moved with remorse.

h) Das Verb und der davon abhängige Infinitiv alliterieren: (III, 1, 89 mov'd us to have misconceived); III, 6, 40 condemn'd to die; III, 6 103 makes me to remember; III, 10, 38 sought to save; I, 1, 90, III, 16, 37 sit to see; IV, 1, 6 wert wont to weary; IV, 1, 88 resolve to soothe. Als zufällige Alliteration ist wohl sicher der Gleichklang konsonantischer Anfangslaute bei einem Verbum und seinem Hilfsverbum zu betrachten, wie I, 1, 34 *l*et me *l*ie; ähnlich III, 14, 143; IV, 4, 41 u. ä.

i) Das Substantis und ein attributiver Infinitiv alliterieren: III, 12, 6 time to trudge; III, 12, 52 care to keep; IV, 2, 20 fear to be infect; II, 3, 12 means to make.

k) Alliteration im zusammengesetzten Adjektiv: III, 13, 146 crimson — coloured.

3. Zwischen den alliterierenden Wörtern besteht bloss logische Abhängigkeit:

a) Subjekt und Objekt eines Satzes alliterieren: III, 1, 17 words — works; III, 13, 145 Proserpine — pity; IV, 4, 139 (poor) Bellimperia — part. (Durchweg schwächere Fälle.)

b) Zwei Objekte alliterieren: III, 10, 74 fuel — fire; III, 13, 43 thy cap to courtesy; III, 15, 25 king — care; II, 7, 17 place impregnable; IV, 3, 6 the king the copy.

c) Alliteration findet sich bei kurzen Vergleichen und in zwei verschiedenen Sätzen mit Satzteilen, die in gegenseitiger logischer Beziehung stehen: III, 2, 79 secret as my soul; III, 4, 56 works like wax; III, 3, 45 coil — keep; III, 16, 6 sights — sees; IV, 1, 2 kindness — counterfeitst.

4) Ferner alliterieren folgende Wörter miteinander, die nur in sehr lockerem (mittelbarem) grammatischen oder logischen Verhältnisse stehen und in keine der erwähnten Gruppen passen: III, 7, 8 (made) mountains marsh; III, 9, 6 mind — martyr; III, 12, 74 pickaxe of my poniard; III, 13, 68 hands to heaven; I, 1, 48 lives in lasting pains; I, 1, 64 downfall to the deepest hell; I, 1, 74 stands a stately tower; I, 2, 83 waving to the western deep; I, 2, 94 tribute — truly; I, 3, 60 both — battle; I, 3, 62 win — wondrous; I, 4, 26 left — life; I, 4, 36 down — dew'd; II, 1, 39 force — fair; II, 1, 46 time — trifling; II, 4, 5 pass — pleasant; II, 5, 110 heav'n — hid; III, 1, 55 lend — lake; III, 2, 16 fiends

— forth; III, 2, 38 entrap — train; III, 2, 93 mount — mind; III, 2, 96 prince — park; III, 3, 10 favour — fail; III, 3, 30 lordship — long; III, 4, 35 fits former policy; III, 6, 13 duty — death; III, 7, 67 banned — bitter; III, 7, 9 broken — brazen gates; III, 7, 15 placed — empyreal heights; III, 8, 15 soul — silver wings; III, 8, 20 hymns — heavenly notes; III, 9, 14 heaven — hoped; III, 11, 64 meet — melancholy thoughts; III, 12, 1 come — king; III, 13, 34 wot — well; III, 13, 71 move Myrmidons; III, 13, 73 rocks — ruthful tears; III, 13, 86 dy'd — dearest blood; III, 13, 98 love's — lesser; III, 13, 99 moods — meaner wits; III, 13, 118 sound — sore; III, 15, 18 seek'st — suit; III, 15, 26 behalf — health; III, 15, 38 busy — back; III, 15, 61 hope — heavens; III, 16, 5 o'rferried — fiery lakes; III, 16, 32 blows — blood; IV, 1, 159 fitting — first night's; IV, 2, 9 roots — rest; IV, 2, 21 aloof — looking; IV, 4, 3 pleasure — prince; (IV, 4, 13 Soliman desire;) IV, 4, 18 warlike — wait; IV, 4, 226 main — mast — unmanned; IV, 4, 198 tortures — traitor; IV, 4, 220 loss — beloved.

Die unter 3. aufgezählten alliterierenden Wörter kann man grossenteils als schwächere Fälle von Alliteration betrachten, fast mit der einen Ausnahme, wenn das schmückende adjektivische Beiwort eines Substantives das eine alliterierende Glied darstellt. (Vgl. I, 1, 48 lasting; I, 1, 74 stately; I, 1, 64 deepest I, 2, 83 western u. ä.). In diesen Fällen könnte man auch an Alliteration wegen nachdrücklicher Betonung denken.

Von Interesse ist es auch, kurz zu betrachten, in welcher Weise Kyd die Alliterationen im einzelnen Verse verteilte. Zunächst ist hier zu bemerken, dass meistens zwei alliterierende Stellen oder Stäbe, um diesen Ausdruck in weiterem Sinne zu gebrauchen, im einzelnen Verse vorkommen. Die Stellung derselben ist ganz beliebig; sie finden sich in unmittelbar aufeinander folgenden wie entfernter stehenden Hebungen. In je engerer Folge die Alliterationen stehen, desto wirkungsvoller ist auch ihre Anwendung. Das erstere ist, was schon im Wesen der Alliteration liegt, auch das häufigere. Im folgenden je einige Beispiele für die Verteilung der Stäbe in unserem Stücke:

Die 4. und 5. Hebung alliterieren: I, 1, 36; I, 2, 34; I, 4, 23.
Die 3. und 5. Hebung alliterieren: I, 1, 13; II, 2, 50; III, 4, 10.
Die 2. und 5. Hebung alliterieren: III, 11, 62; III, 1, 49.
Die 1. und 5. Hebung alliterieren: II, 5, 110; III, 1, 55; III, 2, 96.
Die 3. und 4. Hebung alliterieren: III, 4, 57; I, 1, 48; I, 1, 74.
Die 2. und 4. Hebung alliterieren: I, 2, 83; III, 7, 15; I, 6, 6.
Die 1. und 4. Hebung alliterieren: I, 3, 34; I, 3, 60; I, 4, 26.
Die 2. und 3. Hebung alliterieren: II, 4, 30; III, 7, 17; I, 4, 36.
Die 1. und 3. Hebung alliterieren: III, 7, 9; I. 3, 62; I, 1, 90.
Die 1. und 2. Hebung alliterieren: I, 2, 158; I, 1, 23.

In einer ziemlichen Anzahl von Versen finden sich auch drei alliterierende Stellen:

I, 1, 29 That leads to *f*ell Averuns ugly *w*aves.
I, 1, 31 I *p*assed the *p*erils of the foremost *p*orch.
I, 1, 61 Where *l*overs *l*ive and b*l*oody martialists.
I, 2, 32 Our *b*attles *b*oth were *p*itched in quadron form.
I, 2, 58 And *s*oldiers, *s*ome il-maim'd, *s*ome *s*lain outright.
I, 3, 14 Here *l*et me *l*ie; now am I at the *l*owest.
I, 3, 39 O, *w*herefore *w*ent I not to *w*ar myself.
I, 3, 67 Discharg'd his *p*istol at the *p*rince's *b*ak.
I, 3, 84 If first my *s*on and then my*s*elf was *s*lain.
I, 6, 3 These pleasant *s*ights are *s*orrow to my *s*oul.
II, 1, 70 And *f*ear shall *f*orce what *f*riendship cannot win.
II, 2, 33 But such a war as *b*reaks no *b*ond of *p*eace.
II, 2, 37 Give me a *k*iss; I *c*ountercheck thy *k*iss.
II, 3, 3 Although she *c*oy it, as be*c*omes her *k*ind.
II, 3, 6 And *w*ere she for*w*ard, *w*hich she *w*ill not be.
II, 3, 24 I *h*ope his presence *h*ere will *h*onour us.
II, 5, 25 By *d*ay, this *d*eed of *d*arkness had not been.
II, 5, 29 To *l*eese thy *l*ife, ere *l*ife were new begun.
II, 5, 30 O *w*iched butcher, *w*hat soe'er thou *w*ert
II, 5, 37 For *s*ighs are *s*topped and all my tears are *s*pent.
III, 1, 26 And *w*ith thy *w*ords thou slay'st our *w*ounded thoughts.
III, 1, 69 Are *h*appy witnesses of his *h*ighness *h*ealth.
III, 1, 102 En*t*reat me not; go, *t*ake the *t*raitor hence.
III, 2, 13 With direful *v*isions *w*akes my *v*exed soul.
III, 2, 27 Me *h*ath my *h*apless brother *h*id from thee.
III, 2, 31 And *b*etter fare than *B*ellim*p*eria doth.
III, 2, 72 As *f*ear or *f*lattering words may make him *f*alse.
III, 2, 84 Thon knows't 'tis *h*ere *h*ard by be*h*ind the *h*ome.
III, 2, 85 There take thy *st*and, and *s*ee thou *st*rike him sure.
III, 4, 34 For *d*ie he shall for this his *d*amnèd *d*eed.
III, 4, 37 I lay the *p*lot; he *p*rosecutes the *p*oint.
III, 6, 24 Stand forth, thou *m*onster, *m*urderer of *m*en.
III, 6, 26 Con*f*ess thy *f*olly and re*p*ent thy *f*ault.
III, 6, 29 First I con*f*ess-nor *f*ear I death therefore.
III, 7, 2 My *w*oes, whose *w*eight hath *w*earièd the earth.
III, 7, 18 Resist my *w*oes, and give my *w*ords no *w*ay.
III, 7, 69 But *w*herefore *w*aste I mine unfruitful *w*ords.
III, 10, 66 A *w*ork of *w*orth, *w*orthy the noting too.
III, 10, 99 That what they *l*ove, are *l*oath and fear to *l*ose.
III, 10, 107 *L*ed by the *l*oadstar of her heavenly looks.
III, 12, 22 And, *B*althazar, I'll *b*e with thee to *b*ring.
III, 12, 46 Of kingly *l*ove and ever*l*asting *l*eague.
III, 13, 149 Ah ruthless *f*ate, that *f*avour such trans*f*orm.

III, 13, 167 And *s*elf-same sorrow feel I for my son.
III, 14, 38 A *p*lace more *p*rivate fits this princely mood.
III, 15, 52 My *l*ooks, my *L*ord, are fitting for my *l*ove.
III, 15, 95 And *s*ay, 'tis he that intercepts your *s*uits.
IV, 1, 37 *P*ardon, o *p*ardon, *B*ellimperia.
IV, 1, 39 Nor *t*hink I *t*houghtless *t*hink upon a mean.
IV, 2, 11 A *b*ough, a *b*ranch, a *b*lossom nor a leaf.
IV, 4, 100 But night, the *c*ov'rer of ac*c*ursed crimes.
IV, 4, 102 And *l*ent them *l*eave; for they had sorted *l*easure.
IV, 4, 121 And *h*ere be*h*old this bloody *h*and-kercher.

Sind 4 und mehr alliterierende Silben in einem Verse, so lässt sich zweierlei unterscheiden.

a) Die alliterierenden Laute sind immer dieselben:
I, 1, 18 When I was *s*lain, my *s*oul descended *s*traight.
II, 1, 110 *W*here *w*ords pre*v*ails not, *v*iolence pre*v*ails.
III, 3, 20 But we *w*ere never *w*ont to *w*atch and *w*ard.
III, 7, 46 What *h*ave I *h*eard, what *h*ave mine eyes be*h*eld.
III, 13, 159 Ay, *n*ow I *kn*ow[= kn] thee, *n*ow thou namest son.
III, 15, 68 Welcome, *b*rave *p*rince, the *p*ledge of Castile's *p*eace.
III, 16, 15 A*w*ake, Re*v*enge, or *w*e are *w*oe-begone.
IV, 4, 84 Whose *t*ongue is *t*uned to *t*ell his latest *t*ale.
IV, 4, 96 They *m*urdered *m*e, that *m*ade these fatal *m*arks.

b) Die alliterierenden Laute zerfallen in einzelne Gruppen:
I, 1, 68 I *s*aw more *s*ights than thousand tongues can tell.
I, 3, 30 And *m*ind more *m*utable than fikle winds.
II, 2, 38 Be this our *w*arring peace or peaceful *w*ar.
II, 4, 17 *S*weet, *s*ay not *s*o; fair fortune is our friend.
II, 5, 43 O, gush out, *t*ears, fountains and floods of *t*ears.
III, 2, 4 Con*f*us'd and *f*ill'd with murders and misdeeds.
III, 2, 23 *S*ee, *s*earch, shew, *s*end some man, some mean that may.
III, 2, 38 And to en*t*rap thy life this *t*rain is laid.
III, 4, 40 Thus *h*opeful men, that mean to *h*old their own.
III, 6, 39 Des*p*atch, the fault's a*pp*roved and confessed.
III, 11, 63 A *d*arksome place and *d*angerous to pass.
III, 12, 21 And *h*ere I'll *h*ave a fling at *h*im that's flat.
IV, 1, 27 Myself should send their *h*ateful souls to *h*ell.
IV, 5, 27 This *h*and shall *h*ale them down to deepest *h*ell.

Zuweilen scheint sich die Alliteration auch über zwei Verse zu erstrecken; doch geschieht dies ziemlich selten und ist sehr ungewiss, ob eine Absicht des Dichters zugrunde liegt. Als solche Stellen liessen sich betrachten I, 1, 23 f.; I, 5, 50 f.; II, 5, 111 f.; III, 1, 10 f.; III, 3, 10 f.; III, 2, 16 f.; III, 4, 80 f.; III, 7, 1 f.; III, 12, 107 f.; III, 13, 46 f.

Bei einem Rückblick auf die Alliterationsverwendung im allgemeinen kommt wohl jeder zu der Ansicht, dass der Gleichklang

konsonantischer Anfangsartikulation eine überraschend wichtige Rolle in unserem Stücke spielt. In vielen Fällen wirkt allerdings die Alliteration weniger stark an sich als durch ihre Verwendung im Versganzen. Innerhalb bestimmter Grenzen, zwischen ähnlich gegliederten metrischen Reihen tritt der lautliche Gleichklang um so deutlicher ins Bewusstsein.

Ich habe mich bisher auch noch nicht zu der sich erhebenden wichtigen Frage geäussert: Hat unser Dichter die Alliteration in bewusster Absicht als Versschmuckmittel angewandt oder muss man vielleicht oft nur zufälligen Gleichklang annehmen.

In dreifacher Hinsicht erscheint mir die Annahme bewusster Absicht als die richtige: Darauf weist einmal die grosse Zahl der vorkommenden Alliterationen hin, die doch mindestens ebenso deutlich in das Bewusstsein des Dichters treten mussten, wie sie in das des Lesers treten; dies findet sich auch durch das in den meisten Fällen vorliegende enge gegenseitige Verhältnis der alliterierenden Wörter bestätigt. Dann deutet die sicher nicht willkürliche Verteilung der gleich anlautenden Silben im Verse darauf hin; namentlich bei mehr als zweifacher Alliteration lässt sich eine Absicht des Dichters erkennen. Endlich scheint es mir auch wichtig, den Geist der damaligen Literaturströmung zu berücksichtigen, um die Absicht des Dichters, zu alliterieren, verstehen zu können. Der Euphuismus, der bekanntlich in der Verwendung äusserer Kunstmittel nicht kargte, wies damals der Geschmacksrichtung noch vielfach den Weg und hatte gerade unter den damaligen Vorgängern Shaksperes manchen eifrigen Anhänger. Nach all dem steht zweifellos fest, dass unser Dichter in bewusster Absicht alliterierte. Zuweilen lässt sich der Gleichklang auch durch den Inhalt einer Stelle noch leicht motivieren: so in der prunkvoll feierlichen Rede des Geistes zu Beginn des Stückes, die von Alliterationen förmlich strotzt, oder an Stellen wie III, 7, 1 ff. und III, 12, 1 ff., wenn der Dichter die handelnden Personen längere Reflexionen anstellen lässt und wo die Alliteration zur Versinnbildlichung leidenschaftlicher Erregung zu dienen scheint. Hier, wie in mancher kurzen alliterierenden Verbindung, wird eine Art onomatopoetischer Wirkung erzielt. Allerdings ist nun eine solche Motivierung nicht immer möglich. In vielen Fällen kann man sich das Vorkommen der Alliteration wohl kaum anders erklären als durch die Annahme, dass Kyd dieselbe für ein wertvolles Versschmuckmittel hielt und dementsprechend darnach trachtete, sie in seine Verse einfliessen zu lassen, wo er konnte: zuweilen mag er selbst nicht mehr gemerkt haben, wenn er Alliterationen schmiedete. Auf diesen Gedanken kommt man auch beim Durchlesen der vorausgehenden Zusammenstellung. Hin und wieder möchte man das Gleichklingen des konsonantischen Anlauts für

zufällig halten. Dabei wird man andererseits wieder stutzig, wenn man überlegt, wie häufig ein solcher Zufall anzunehmen wäre. Die Tatsachen scheinen wieder darauf hinzudeuten, dass Kyd das Bestreben hatte zu alliterieren, wo und sooft er konnte; man darf wohl sagen, es war ihm so zur Gewohnheit geworden, dass man zwischen bewusster und unbewusster Alliteration des Dichters zu unterscheiden hat. Mag auch zuweilen eine der verzeichneten Alliterationen auf blossem Zufall beruhen, auf diesen Standpunkt wird man sich wohl stellen müssen, um die gegebene Zusammenstellung der vorkommenden Alliterationen richtig zu beurteilen. Im Sinne des Dichters festzustellen, ob in jedem einzelnen Falle bewusste oder unbewusste Alliteration vorliegt, ist nicht mehr möglich; infolge der wenig sicheren Grundlage unternahm ich es daher auch nicht, im Vorausgehenden eine Scheidung nach diesen zwei Gruppen durchzuführen. Im allgemeinen lassen sich aber die Fälle bewusster und unbewusster Alliteration auch ziemlich leicht aus der gegebenen Zusammenstellung entnehmen, da doch wohl in der Regel für die ersteren ein engeres Verhältnis oder stärkere Betonung, für die letzteren ein weiteres und schwächere Betonung der alliterierenden Glieder auch bedingend und massgebend ist.

Cornelia.

I. Versarten.

Die grösste rhythmische Ebenmässigkeit von den zu betrachtenden Stücken weist ohne Zweifel die Kydsche Blankversübersetzung der „Cornelia“ von Robert Garnier auf. Bei einem Vergleiche mit der Sp. Tr. möchte man sagen, die ganze Dichtung verläuft im gleichtönigen Rhythmus des Andrea-Monologes; nur manchmal tönen lyrische Choreinlagen wie hymnenartige Musik dazwischen. — Obwohl streng daran festzuhalten ist, dass wir es bei der Cornelia nur mit einer Uebersetzung zu tun haben, so ist diese in manchen Punkten für Versstudien über unseren Dichter doch überaus wertvoll. Vor allem steht fest, dass hier ein authentisches Werk Kyds vorliegt. Die Behandlung des Stoffes gibt uns ja allerdings bloss eine sich an das Original eng und so gut als möglich wörtlich anschliessende Uebersetzung und es leuchtet wohl von selbst ein, dass dadurch auch der Originalität Kyd's im Versbau von vornherein starke Grenzen gezogen sind. Doch andererseits ist es gerade hier, bei der Uebersetzung, für den Dichter eine Hauptaufgabe, sich mit Verstechnik gut abzufinden. Die

Struktur des Verses darf man vielleicht gerade hier als besonders lehrreich ansehen und Kydsche Originalität zeigt sich darin sozusagen im Verborgenen. In metrischen Dingen, in denen der Kydschen Uebersetzung das französische Original als Vorbild dienen konnte, macht sich die blosse Nachdichtung stark bemerkbar, so besonders im Festhalten an der äusseren metrischen Einkleidung, der Verwendung der Versarten. Hierin zeigt das ganze Stück engsten Anschluss an das Original. Der französische Vers wird durch den bestentsprechenden englischen Vers wiedergegeben. Die dramatischen Partien der Cornelia, grösstenteils aus langatmigen Reden bestehend, ziehen in fast ununterbrochenem Blankversrhythmus, den Alexandriner des Originals wiedergebend, dahin. Kurz- und Langverse, selbst gebrochene Verse, unterlaufen nur selten; die meiste Abwechslung erzeugen die in verschiedenem, jeweils auch dem Französischen best entsprechendem Rhythmus abgefassten Chorgesänge. Das enge Verhältnis zwischen Original und Uebersetzung in Hinsicht auf die äussere metrische Einkleidung wird sich deutlich aus der folgenden eingehenden Betrachtung der einzelnen Teile des Stückes ergeben.

Die **150** paarweise reimenden Alexandriner Garniers, im Anfangsmonologe Ciceros, in dem dieser die traurige Lage seines Vaterlandes beklagt und sich den Göttern als Sühnopfer darbietet, überträgt Kyd in **158** sehr regelmässig gebaute Blankverse; nur die hier wie auch sonst im Stücke häufig eingeschobenen moralisierenden Stellen bringt Kyd jeweils in gereimte Verspaare, in der Regel heroic couplets, während bei Garnier sie sich metrisch von den anderen Stellen nicht besonders abheben. In der metrischen Gestaltung des ersten Chorliedes weicht Kyd von seiner Vorlage etwas ab: für den Achtsilber Garniers setzt er abermals fünffüssige Jamben, also Zehnsilber und zwar ergeben die neun achtzeiligen Achtsilberstrophen Garniers bei Kyd neun siebenzeilige Fünftakterstrophen. — Der Dialog des II. Aktes bringt anfangs in langatmigem Alexandriner-, bzw. Fünftakterrhythmus Kornelias Totenklage um ihre Gatten; er wird allmählich lebhafter und geht schliesslich sogar in Stichomythien über, als Cicero Kornelia vom Tode durch Selbstmord als von einer Tat persönlicher Feigheit zurückzuhalten sucht. Einmal wird bei Garnier wie bei Kyd, und zwar bei beiden an derselben Stelle der Rhythmus durch Zeilenbrechung unterbrochen (Garnier, ed. Förster II, 515; Kyd, ed. Boas II, 298); ein Zweiheber wird bei Kyd zu einem Fünfheber ergänzt. Der Kydsche Sechstakter in II, 57 beruht, wie wohl dem Text zufolge sicher anzunehmen, auf einem Druckfehler in Qu. Die neun achtzeiligen Chorstrophen Garniers, in denen der Wechsel alles Irdischen besungen wird, bringt Kyd diesmal in ebenso viele achtzeilige Strophen jambischer Vierheber. — Akt III beginnt

mit 18 von Kyd verfassten und dem Garnierschen Texte hinzugefügten Originalblankversen. Das folgende ziemlich lebhafte Zwiegespräch zwischen dem Chor und Kornelia, in Blankversen bezw. Alexandrinern, wiederum eine Klage der Römerin wegen des bedrohten Lebens ihres Sohnes Sextus, ist einige Male durch Zeilenbrechung belebt: III, 1, 55 (Zweiheber + Dreiheber); dem nicht ganz entsprechend Garnier III, 657.

III, 1, 59 (Zweiheber + Dreiheber); bei Garnier III, 1, 116;
III, 1, 116 (Zweiheber + Dreiheber); fehlt bei Garnier.

Die folgende Szene, der Monolog Ciceros mit den Hoffnungsgedanken auf die Befreiung Roms von Cäsars Tyrannis, bringt wiederum einerseits eine Flut gleichgerichteter Blankverse, andererseits Alexandriner. Die Ueberbringung der Asche ihres Gatten Pompejus durch Philippus entfacht von neuem die Racheglut Kornelias; der sich zwischen beiden entspinnende Dialog nimmt daher eine ziemlich lebhafte Wendung. Zeilenbrechung findet sich häufig:

III, 3, 24 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 853;
III, 3, 51 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 881;
III, 3, 52 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 882;
III, 3, 57 (3-Heber + 2-Heber) bei Garnier entspricht III, 891;
III, 3, 79 (3-Heber + 2-Heber) bei Garnier entspricht III, 915;
III, 3, 91 (3-Heber + 2-Heber) bei Garnier entspricht III, 924;
III, 3, 116 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 951;
III, 3, 131 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 969;
III, 3, 134 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 972;
III, 3, 135 (2-Heber + 3-Heber) bei Garnier entspricht III, 973;

III, 922 findet sich bloss bei Garnier als Zeilenbrechung. Zu erwähnen ist ferner III, 3, 26 (bei Garnier Alexandriner), den wir bei Kyd eventuell als Kurzvers ansehen dürfen; Gassner stellt allerdings in seiner Ausgabe der Cornelia durch Konjektur Blankvers her. Der folgende Chor besingt die Unbeständigkeit des Schicksals: Garnier hat 16 fünfzeilige Strophen: auf zwei Achtsilber folgt ein Sechssilber, dann abermals ein Achtsilber und wieder ein Sechssilber. Achtsilber und Sechssilber reimen gegenseitig. In Kyd finden sich 15 fünfzeilige Strophen (die zehnte Strophe Garniers fehlt). Auf zwei jambische Viertakter folgt ein jambischer Zweitakter, hernach wieder ein Viertakter und endlich ein Zweitakter. Die gleichartigen Verse reimen ebenfalls untereinander. — In längeren und kürzeren Dialogreden besprechen in der ersten Szene des IV. Aktes Brutus und Cassius die Ermordung Cäsars; einerseits Blankverse, andererseits Alexandriner. Nur einmal findet sich bei Kyd Abwechselung durch Zeilenbrechung: IV, 1, 105 (2-Heber + 3-Heber); bei Garnier entspricht IV, 1163; ausserdem findet sich hier solche IV, 1206. Die Versmasse des folgenden Chores, der das Lied zum Preise des Tyrannenbefreiers bringt,

entsprechen sich im Original und in Uebersetzung. Garnier hat 11 sechszeilige Strophen von Achtsilbern, Kyd 11 sechszeilige Strophen von Vierhebern; auffallenderweise wendet Kyd hier, mitten im jambischen Rhythmus, für fast 4 Strophen, nämlich für die Verse V, 1, 218—241 und 244—245 trochäischen Rhythmus an. (Ueberall hier fehlenden Auftakt anzunehmen, um jambischen Rhythmus zu erhalten, ginge wohl zu weit.) — Auch der folgende zum Teil sehr lebhafte stichomythische Dialog der zweiten Szene zwischen Cäsar und Antonius, der ersteren rät, sich nicht zu sehr in Sicherheit zu wähnen, entspricht sich in Original und Uebersetzung vollkommen: dort Alexandriner, hier Blankverse, dazu einige gebrochene Verszeilen:
IV, 2, 76 (3-Heber + 2-Heber) entspricht bei Garnier IV, 1371;
IV, 2, 109 (4-Heber + 2-Heber) entspricht bei Garnier IV, 1403;
IV, 2, 130 (3-Heber + 2-Heber) entspricht bei Garnier IV, 1424;
IV, 2, 151 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier IV, 1445.
Vers IV, 2, 157 ist wohl, als durch Reim belegt, als Sechsheber zu betrachten.

Die 19 Strophen des Chores, in denen Cäsars Freunde die Götter um dessen Erhaltung anflehen, bei Garnier aus je vierzeiligen Strophen von 2 Sechssilbern, denen 2 Achtsilber folgen, gebildet, überträgt Kyd ebenfalls in vierzeilige Strophen vierfüssiger trochäischer Verse. Verhältnismässig wieder viele Zeilenbrechungen enthalten die Dialogpartien des V. Aktes, allerdings mit Ausnahme der langen Berichte des Boten über Scipios, Kornelias Vaters, Tod. Man findet folgende Zeilenbrechungen:

V, 14 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1547;
V, 16 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1549;
V, 22 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1555;
V, 27 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1560;
V, 32 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1565;
V, 37 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1569;
V, 39 (3-Heber + 2-Heber) entspricht bei Garnier V, 1571;
V, 42 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1573;
V, 243 (2-Heber + 3-Heber) entspricht bei Garnier V, 1751;
V, 274 (3-Heber + 2-Heber) entspricht bei Garnier V, 1781.

Ein Langvers (Sechsheber) findet sich V, 338.

Wie aus diesen Darstellungen hervorgeht, ist die äussere Form der Kydschen Cornelia eine ziemlich genaue rhythmische Uebertragung: für den Alexandriner tritt durchwegs Blankvers ein; Kurz- und Langverse unterlaufen dem Uebersetzer äusserst selten; die Variation durch Zeilenbrechung wird fast genau wie im Original durchgeführt. Die Chorgesänge sind etwas freier behandelt; in diesen lyrischen Einlagen lässt Kyd auch in der Form seiner Originalität freieren Lauf, und so zeigt sich der Dichter in der

Cornelia ebenso geschickt als Blankversdichter, wie auch als nicht unbedeutender Formkünstler.

In welchem Verhältnisse die Diärese in unserem Stücke vorkommt, lässt sich aus den folgenden Untersuchungen an 100 Versen erkennen; in den ersten 50 Versen der Cornelia fand ich

1 Vers mit 1 Diäresis,
4 Verse mit 2 Fällen von Diärese,
17 Verse mit 3 Fällen von Diärese,
24 Verse mit 4 Fällen von Diärsse,
4 Verse mit 5 Fällen von Diärese,

insgesamt: 176 Fälle mit Diäresis, 74 Fälle ohne Diäresis.

Bei 25 Fällen einer lebhafteren Partie (IV, 2, 113—138) ergab sich:

2 Verse mit 2 Fällen von Diärese,
6 Verse mit 3 Fällen von Diärese,
7 Verse mit 4 Fällen von Diärese,
10 Verse mit 5 Fällen von Diärese,

insgesamt: 100 Fälle mit Diäresis, 25 Fälle ohne Diäresis.

Endlich untersuchte ich die Anfangsverse des III. Aktes, die Kydschen Originalverse, und fand:

3 Verse mit 2 Fällen von Diärese,
8 Verse mit 3 Fällen von Diärese,
11 Verse mit 4 Fällen von Diärese,
3 Verse mit 5 Fällen von Diärese,

insgesamt: 89 Fälle mit Diäresis, 36 Fälle ohne Diäresis.

Das Totalergebnis ist also ungefähr das gleiche wie in der Sp. Tr.

II. Der Blankvers der „Cornelia".

1. Der Versbau.

A) Die Zäsur.

Wie aus der nachstehenden Darstellung ersichtlich werden wird, verteilt sich in der Cornelia die Zäsur ungefähr in demselben Verhältnisse auf die einzelnen Füsse wie in der Sp. Tr. Die kleinen Unterschiede — selteneres Vorkommen von Versen mit Zäsur nach dem 1. Fuss wie von Versen mit Zäsur überhaupt — erklären sich leicht aus dem monologartigeren, gleichmässigeren Verlauf des Dialoges in unserem Stücke. Im folgenden bringe ich wieder die genauen Resultate der Zäsuruntersuchung.

Akt I: 221 Blankverse; mit Zäsur: 106; ohne Zäsur: 115.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 66.

α) Stumpfe Zäsur: I, 2; I, 8; I, 20; I, 38; I, 46; I, 65; I, 68; I, 70/71; I, 87; I, 102; I, 104/05; I, 108; I, 115; I, 122; I, 124; I, 130; I, 137; I, 157/59; I, 161; I, 164;

I, 169; I, 170; I, 177/79; I, 191; I, 198 99; I, 206; I, 209; I, 217/18; I, 220 (zusammen: 37).

β) Klingend-lyrische Zäsur: I, 1; I, 7; I, 11; I, 17/18; I, 22; I, 24; I, 48; I, 50; I, 64; I, 74; I, 82; I, 84/86; I, 90; I, 91; I, 111; I, 121; I, 127; I, 140; 1, 146; I, 171; I, 176; I, 182/83; I, 205; I, 208; I, 219.

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 18.

α) Stumpfe Zäsur: I. 5; I, 34; I, 58; I, 73; I, 76; I, 89; I, 94; I, 100; I, 135; I, 150/51; I, 181; I, 210.

β) Klingend-lyrische Zäsur: 5. I, 101; I, 126; I, 131; I, 167; I, 171.

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 10.

α) Stumpfe Zäsur: I, 13; I, 25; I, 41; I, 79; I, 112; I, 129; I, 153; I, 160; I, 201 (zusammen: 9).

β) Klingend-lyrische Zäsur: 1 (I, 128).

d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 2 (I, 49; I, 168).

e) Doppelzäsuren: 10 (I, 30; I, 32; I, 45; I, 55/57; I, 63; I, 134; I, 147; I, 166).

Akt II: 337 Zeilen; 336 Blankverse; mit Zäsur: 160; ohne Zäsur: 176.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 108

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 26 (stumpf: 20; kling.-lyr.: 6).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 14 (stumpf: 11; kling.-lyr.: 3).

d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 2.

e) Doppelzäsuren: 10.

Akt III, 1: 147 Zeilen; 144 Blankverse; mit Zäsur: 63; ohne Zäsur: 81.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 47 (stumpf: 31; lyrisch: 16).

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 9 (stumpf: 4; lyrisch: 5).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 6 (stumpf: 4; lyrisch: 2).

d) Doppelzäsuren: 1.

Akt III, 2: 81 Blankverse; mit Zäsur: 39; ohne Zäsur: 42.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 28 (stumpf: 20; lyrisch: 8).

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 6 (stumpf: 5; lyrisch: 1).

d) Doppelzäsuren: 1.

Akt III, 3: 145 Zeilen; 133 Blankverse; mit Zäsur: 57; ohne Zäsur: 76.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 42 (stumpf: 34; lyrisch: 8).

b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 10 (stumpf: 7; lyrisch: 3).

c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 4 (stumpf: 3; lyrisch: 1).

d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (III, 3, 99).

Resultat für den III. Akt:

373 Zeilen; 358 Blankverse; mit Zäsur: 159; ohne Zäsur: 199.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 117; nach dem 3. Fuss: 23; nach dem 1. Fuss: 16; nach dem 4. Fuss: 1; Doppelzäsuren: 2.

Akt IV, 1: 185 Zeilen; 184 Blankverse; mit Zäsur: 93; ohne Zäsur: 91.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 62 (stumpf: 39; lyrisch: 23).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 18 (stumpf: 14; lyrisch: 4).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 11 (stumpf: 5; lyrisch: 6).
d) Doppelzäsuren: 2.

Akt IV, 2: 167 Zeilen; 163 Blankverse; mit Zäsur: 73; ohne Zäsur: 90.

a) Zäsur nach dem 2 Fuss: 43 (stumpf: 31; lyrisch: 12).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 18 (stumpf: 12; lyrisch: 6).
c) Zäsur nach dem 1. Fuss: 10 (stumpf: 7; lyrisch: 3).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 2 (IV, 2, 91; IV, 2, 125).

Resultat für den IV. Akt:

352 Zeilen; 347 Blankverse; mit Zäsur: 166; ohne Zäsur: 181.

Zäsur nach dem 2. Fuss: 105; nach dem 3. Fuss: 36; nach dem 1. Fuss: 21; nach dem 4. Fuss: 2; Doppelzäsuren: 2.

Akt V: 465 Zeilen; 452 Blankverse; mit Zäsur: 210; ohne Zasur: 242.

a) Zäsur nach dem 2. Fuss: 153 (stumpf: 94; lyrisch: 59).
b) Zäsur nach dem 3. Fuss: 30 (stumpf: 22; lyrisch: 8).
c) Zäsur nach dem 1 Fuss: 22 (stumpf: 18; lyrisch: 4).
d) Zäsur nach dem 4. Fuss: 1 (V, 314).
e) Doppelzäsuren: 4.

Totalergebnis:

Zeilenzahl: 1758; Blankverse: 1714; mit Zäsur: 801; ohne Zäsur: 913; Zäsur n. d. 2. Fuss: 549; Zäsur n. d. 3. Fuss: 133; Zäsur n. d. 1. Fuss: 83; Zäsur n. d. 4. Fuss: 8; Doppelzäsuren: 28.

Auffallend ist auch, ausser dem schon vorne Erwähnten, das häufige Vorkommen lyrischer Zäsur, besonders nach dem 2. Fusse. Epische Zäsur findet sich nicht; nur eventuell möglich wäre solche V, 90. Die Lage der Zäsur deutet durchweg auf den sehr regelmässigen, gleichtönenden Rhythmus hin; dabei ist es wichtig zu beachten, dass für die Zäsur vor allem die Eigenart des Dichters, weniger die Beeinflussung seitens des Originals massgebend ist.

B. Taktvariierung der einzelnen Versfüsse.

Die Taktvariierung der einzelnen Füsse beschränkt sich bei dem regelmässigen Versbau unseres Stückes hauptsächlich

a) auf Taktumstellung im 1. Fuss.
   1. Natürliche (im Wortton begründete) Textumstellung findet sich 71 mal. Bezüglich der Art der herbeigezogenen Wörter ist die Bemerkung im betreffenden Kapitel über die Sp. Tr. zu vergleichen.
   2. Rhetorische Taktumstellung:
      a) syntaktisch-logische, veranlasst durch

α) emphatische Betonung, grammatische Begriffshervorhebung, Ausrufe, Bejahungen und Verneinungen usw.: etwa 94.

β) Fragen, gekürzte Konditionalsätze: 26.

γ) Imperative: 14.

b) ästhetisch-subjektive (eine Art schwebender Betonung im Anfangsfusse): etwa 56 (vgl. I, 51; I, 66; I, 102 usw.).

Doppelter wie fehlender Auftakt findet sich in der Cornelia nie.

b) Taktveränderungen im Innern des Verses sind selten und bestehen fast nur aus Taktumstellungen:

α) Taktumstellung zu Beginn einer neuen Taktreihe findet sich:

IV, 1, 94 He aym'd at us, bẽnt to exterminate (3. Fuss).
V, 95 And every Regiment wárnd wĭth a worde (4. Fuss).
V, 203 Like two fierce Lyons fĭghting in a Desart (3. Fuss).
II, 105 Since thy hard hap, sínce thy fierce destinie (3. Fuss).
II, 323 The thing we feare lésse then the feare to be (3. Fuss),

Vers II, 276: Faire Iliŭm, rázĕd bў the cŏnquering Gréekes scheint mir nach obiger Skandierung zu lesen; also Iliŭm zweisilbig. Unwahrscheinlicher ist wohl die Annahme von Taktumstellung im 3. Fuss bei dreisilbiger Lesart von Iliŭm.

β) Bloss als schwebende Betonung sind wohl aufzufassen:

III, 3, 133 He can *doe mee* no mischiefe that I dreade.
IV, 2, 26 Be't where the bright *Sun with* his neygbour beames.
V, 339 Worne with mishaps, *yet in* mishaps abounding.
III, 1, 61 My fearful dreames *doe my* despairs redouble.
III, 2, 6 Thy proud *neck to* a miserable yoke.
IV, 1, 134 With stearne *lookes in* his Chariot, where he leades.

Ganz eigentümlichen rhythmischen Verlauf nimmt Vers

II, 275: Cárthage căn wĭtnĕss ánd thŏu, heávĕns hándwork.
(⏑ ´)

Die regelmässigste Skandierung des Verses wäre die angegebene. Doch erheben sich infolge der natürlichen und rhetorischen Betonung des Verses starke Bedenken dagegen. Der Vers, zweifellos der unregelmässigst gebaute des ganzen Stückes, entspricht vielleicht am besten mit folgenden Taktumstellungen:

Cárthăge căn wĭtnĕss, *ănd thŏu*, *heav(ĕ)ns hăndwŏrk*. Zwei, weniger wahrscheinlich, drei Taktumstellungen folgen dann einander; nach dem 2. Fusse fände sich epische Zäsur.

Schon hier hätten wir also infolge letzterer eine neue Taktvariierung, nämlich

γ) doppelte Senkung, entstanden durch überzählige Silbe.

Ausserdem sind hier noch folgende Fälle zu erwähnen:

IV, 2, 57: And that brave warrier, mў brŏth(ĕ)r ĭn lăw. (?) wahrscheinlich findet aber Verschleifung des e in brother statt.

III, 2, 78 And manў ă Romaine sword already drawn.

III, 3, 11 desgl. (und IV, 2, 191 in einem Vierheber).

In diesen Fällen ist natürlich leicht Elision möglich. Durch Synkopierung füllt die doppelte Senkung weg in:

III, 1, 64 That of our spir(i)t are but illusions.

Synizese hat die gleiche Wirkung in:

V, 203 Like two faire Lyons, fighting in a Desart.

Allerdings ist Lyons zweisilbig ebenso wahrscheinlich. Apokope tritt wohl ein:

III, 3, 8 The murdrĭng (Ĕ)gўptians bereave his lyfe.

Ein Fall mit unbedingt notwendiger Senkung liegt demnach nicht vor.

Fehlende Silben, die sogenannten syllable pause lines finden sich überhaupt nicht. In manchen Fällen fehlt eine Silbe, die durch Zerdehnung hergestellt werden kann. (Siehe darüber „Silbenmessung".)

Kurz, was Taktvariierung betrifft, hat der Vers der Cornelia ein Höchstmass der Regelmässigkeit erreicht. Das Muster der regelmässigen Alexandriner mag vielleicht von Einfluss auf den Uebersetzer gewesen sein.

c) Das Versende.

Der Tonwert des 5. Fusses ist in der Cornelia ungefähr der gleiche wie in der Sp. Tr. Es finden sich auch gewöhnlich stärker betonte Endhebungen, daneben aber auch ganz schwache, von blossen Nachsilben gebildet; z. B. II, 1, 21 mansiŏns; III, 1, 67 sŏjoürnĕd; III, 1, 70 trăvĕlĕd; IV, 1, 75 Grănd făthĕr. Von einer eventuell möglichen Taktumstellung im 5. Fusse im Vers IV, 275 war schon die Rede. Hinsichtlich der Taktvariierungen des letzten Fusses, herbeigeführt durch die Art der Versausgänge, gibt die Cornelia zweifellos ein anderes Bild als die Sp. Tr. In der Sp. Tr. konnten klingende Verausgänge (feminine endings) fast als Unregelmässigkeit hingestellt werden; in der Cornelia finden sich solche häufig und sogar im Reime. Zweifellos kommt man zur Ansicht, Kyd geht hier klingendem Versausgange durchaus nicht aus dem Wege, sondern wendet ihn absichtlich — vielleicht auch wieder unter einem gewissen Einflusse des Originals — oft an. Ich fand folgende klingende Versausgänge, gebildet durch

1. nebentonige Wortsilben: I, 2 Protector; I, 3 evils; I, 25 errors; I, 32 finisht; II, 15 horror; II, 17 effected; II, 75 body; II, 128 guided; II, 130 betided; II, 138 Sylla; II, 236 sorrow; (II, 275 hand-work); III, 1, 14 converted; III, 1, 31 honors; III, 1, 37 defended; III, 1, 53 continue; III, 1, 83 shoulders; III, 1, 98 horror; III, 1, 130 disguises; III, 1, 131 shadowes; III, 1, 132 figures; III,

1, 145 Monster; III, 2, 4 Porters; III, 2, 32 passage; III, 2, 50 founder; III, 2, 53 Latins; III, 2, 60 defended; III, 2, 64 resting; [III, 3, 26 cynders 4 Heber]; III, 3, 32 traytors; III, 3, 40 kindly; III, 3, 88 beheadded; IV, 1, 33 mounted; IV, 1, 69 uttred; IV, 2, 4 horror; IV, 2, 35 terror; IV, 2, 36 prayses; IV, 2, 52 inhabite; IV, 2, 58 glory; IV, 2, 60 fortunes; IV, 2, 75 glory; IV, 2, 76 Caesar; V, 62 Thapsus; V, 64 Trenches; V, 69 Cittie; V, 122 houses; V, 143 faces; V, 148 speeches; V, 203 désart; V, 210 trailing; V, 224 horror; V, 236 example; V, 249 horses; V, 258 shiver'd; V, 295 Hyppon; V, 300 Vessels; V, 301 lasted; V, 306 presence; V, 312 visage; V, 323 bubling; V, 333 Godesse; V, 339 abounding; V, 352 committed; V, 354 Crassus; V, 373 bereaving; V, 406 Captains; V, 411 bodies; V, 412 corses; V, 414 ruine; V, 418 bosoms; V, 425 sorrowes; V, 426 tresses; V, 427 sholders; V, 433 husbands; V, 444 strangers; V, 446 perish; V, 453 tormented; V, 455 husband; V, 457 hearses; V, 459 cynders; V, 460 moysture; V, 305 nobles.

2. enklitische Wörter: I, 137 us; II, 14 me; II, 60 us; II, 12830 not; II, 335 it; III, 1, 125 him; III, 2, 12 thee; III, 2, 28 it; III, 2, 31 him; III, 3, 100 him; III, 3, 102 him; V, 218 him; V, 353 you; V, 452 me.

3. eventuell verschleifbare Silben: I, 29 dying; I, 122 others; III, 1, 50 title; III, 1, 59/60 never — ever (eventuell ne'er — e'er); III, 1, 61/62 redouble — trouble; III, 3, 27 dying; III, 3, 44 e('v)er; V, 159 shaken; V, 165 other; V, 194 other; V, 234 humor; V, 255 sloven; V, 257 dying; V, 283 taken; V, 4, 34 father; V, 449 daughter; II, 155 o(v)er.

Ueber Wörter wie heaven, spirit, thickest vgl. Kapitel „Silbenmessung".

Wohl mit Sicherheit läßt sich bei der Seltenheit der Lang- und Kurzverse, wie der Häufigkeit klingenden Versausganges solcher auch annehmen, wo die Aussprache der Wörter eventuell auch Sechsheber mit stumpfem Versausgang ermöglichte: I, 142 Nation; II, 336/37 pleasure — treasure; III, 1, 94 Nation; V, 278 souldiers.

Enjambement.

Die Zahl der run-on-lines beläuft sich in der Cornelia ungefähr ebenso hoch wie in der Sp. Tr. Auch weist die Cornelia ungefähr die gleichen und keine stärkeren Grade des enjambements auf; der Einfluß des Originals macht sich dabei wohl geltend. Die bemerkenswertesten Fälle finden sich in folgenden Gruppen eingereiht:

a) Das Subjekt ist vom Prädikat getrennt: I, 38; I, 82; I, 86; I, 160; I, 210; I, 219; II, 11; II, 13; II, 15; II, 27; II, 114;

III, 1, 50; III, 1, 55; III, 1, 103; III, 2, 16; III, 2, 21; III, 3, 49; III, 3, 118; IV, 1, 21; IV, 1, 42; IV, 1, 65; IV, 1, 75; IV, 1, 114; IV, 2, 26; IV, 2, 65; IV, 2, 88; V, 37; V, 42; V, 56; V, 65; V, 103; V, 265; V, 346; V, 372; V, 390; V, 458.

b) Das Verb ist vom Objekt getrennt: I, 32; I, 64; I, 68; I, 73; I, 126; I, 194; II, 3; II, 160; II, 162; II, 271; III, 1, 9; III, 1, 37; III, 1, 69; III, 1, 79; III, 2, 1; III, 2, 5; III, 3, 7; III, 3, 33; III, 3, 69; III, 3, 116; IV, 1, 1; IV, 1, 49; IV, 1, 59; IV, 1, 132; IV, 1, 168; IV, 2, 1; IV, 2, 17; IV, 2, 55; IV, 2, 70; IV, 2, 100; V, 16; V, 45; V, 88; V, 181; V, 227; V, 274; V, 284; V, 376; V, 399; V, 445; V, 461.

c) Das Verb ist vom Hilfsverb getrennt: I, 206; II, 9; II, 37; III, 1, 106; III, 1, 108; III, 3, 105; III, 3, 140; IV, 2, 94; V, 24; V, 424.

d) Das Genitiv-Attribut ist von dem dazugehörigen Substantiv getrennt: II, 19; II, 21; III, 2, 72; V, 72; V, 236; V, 244; V, 385.

e) Das Verb ist vom präpositionalen Ausdruck getrennt: I, 120; II, 204; II, 267; IV, 1, 105; V, 176.

f) Präposition getrennt vom Substantiv: II, 216.

g) Das Adverb ist vom Satze getrennt: IV, 2, 91; V, 248; V, 386.

h) Koordinierte Glieder werden getrennt: IV, 2, 59.

i) Das Verb ist getrennt vom doppelten Nominativ (ev. Akkusativ): I, 189; II, 277; III, 1, 115. (IV, 2, 67).

2. Der Versschmuck.

1. Der Reim.

Viel Originalschöpfung Kyds steckt in der Reimanwendung in seiner Uebersetzung. Garnier schreibt paarweise reimende Alexandriner und zwar so, daß ein männliches Reimpaar je mit einem weiblichen abwechselt. Kyd wendet in den entsprechenden Fünftakterpartien im ganzen nur sporadisch den Reim an, für gewisse Stellen aber doch mit Regelmäßigkeit. Neben dem Inhalt betreffender Stellen mag das ständige Reimspiel in dem Original die Verwendung von Reimen hier verursacht haben; die Art der Reime scheint aber Kyds eigene Schöpfung (höchstens beeinflußt durch Chorpartien) zu sein. Die Stellen, in denen unter den Blankversteilen Reime sich regelmässig finden, bestehen in stichomythischen Reden und Versen moralisierenden Inhalts. Das Vorkommen des Reimes erhellt des genaueren aus nachfolgender Zusammenstellung:

a) Sporadisch findet sich der Reim: I, 7/8 befall — all; I, 15/16 good — blood; I, 22/23 soules — controls; I, 43/44 spent — sufficient; I, 66/67 restraynd — enchayned; I, 94/95 then — men; I,

114/15 charge — enlarge; I, 124 25 controle — soule; I, 145/46 defence — violence; II, 17 18 seaze — ease; II, 29 30 one — gone; II, 39 40 kept — slept; II, 45/46 thiefe — griefe; II, 53/54 it — knyt; II, 63/64 head — bed ; II, 79/80 hart — part; II, 88/89 feard — Heard; II, 96/97 fate — state; II, 114/15 hap — entrap; II, 146/47 blade — made; II, 167/68 barricade — over-laide; II, 169/70 ill — will (2 Reimpaare unmittelbar nacheinander) II, 176/77 blood — good; II, 182/83 decreed — deed; II, 193/94 abide — tyde; II, 201/02 speake — weake; II, 220 21 bin — kin; II, 243/44 paine — againe; II, 250/51 deplor'd — restor'd; II, 258 59 shape — scape; II, 265/66 dearth — earth; II, 273/74 mones — stones; II, 286 87 made — shade; II, 324/25 save — slave; III, 1, 11/12 feares — teares; III, 1, 17/18 distresse — happinesse; III, 1, 23/24 belieuve — grieve; III, 1, 57/58 ire — hyer; III, 1, 65/66 brought — thought; III, 1, 86/87 skyn — begin; III, 1, 96/97 more — before; III, 1, 104/05 unkind — wind; III, 115/16 were — feare; III, 1, 140/41 interd — afeard; III, 1, 146/47 spryte — sight; III, 2, 10/11 all — befall; III, 2, 19/20 slaine — raigne; III, 2, 29/30 traine — amaine; III, 2, 33/34 raise — prayse; III, 2, 37/38 drawes — lawes; III, 2, 42/43 fire — styr; III, 2, 62/63 one — throne; III, 70/71 devour'd — scour'd; III, 2, 80/81 torne — borne; III, 22/23 interr — her; III, 3, 28/29 distrest — rest; III, 3, 55/56 prayer — ayre; III, 3, 86/87 blood — with-stood; III, 3, 1141/5 discourse — worse; III, 3, 144/45 long — wrong; IV, 1, 13/14 us — thus; IV, 1, 2122 right — sight; IV, 1, 36/37 pelfe — selfe; IV, 1, 45/46 shame — fame; IV, 1, 61/62 abhor — for; IV, 1, 65/66 farre — are; IV, 1, 86/87 got/not; IV, 1, 128/29 amends — frends; IV, 1, 161/62 overthrowne — owne; IV, 1, 182/83 endur'd — conjur'd; IV, 1, 184/85 represse — distresse (an dieser Stelle [vor Szenenschluß] folgen sich 3 Reimpaare); IV, 2, 11/12 begins — wins; IV, 2, 63/64 ore — gore; (Qu. fälschlich goe); IV, 2, 80/81 past — last; IV, 2, 86/87 despight — fight; IV, 2, 166/67 more — sore; V, 12/13 rife — lyfe; V, 54/55 disgrace — face; V, 76/77 dread — dead; V, 86/87 gone — on; V, 136/37 thus — us; V, 145/46 ouer-throwne — owne; V, 168/69 yeeld — field; V, 176/77 Land — stand; V, 186/87 afford — sword; V, 201/02 ranne — beganne; V, 214/15 eyes — flyes; V, 227/28 begins — sins; V, 241/42 flyes — lyes; V, 253/54 fast — agast; V, 261/62 word — sword; V, 272/73 good — blood; V, 289/90 finds — windes; V, 302/03 agen — men; V, 319/20 have — slave; V, 328/29 ease — seas; V, 346/47 fire — retyre; V, 359 60 state — expiate; V, 370/71 gone — upon; V, 388/89 bin — sin (2 Reimpaare folgen sich hier); V, 429/30 before — more.

Assonantischer Reim: I, 77/78 way — decay; I, 90/91 praie — decay; II, 3/4 dry — die; II, 57/58 shee — thee; II, 118/19 ioy — annoy; II, 156/57 agoe — bestow; II, 208/09 see — me; III, 1,

5/6 dew — renew; III, 1, 138/39 so — woe; IV, 1, 99/100 know — so; IV, 1, 143/44 know — no; IV, 2, 33/34 be — mee; V, 70/71 see — be; V, 117/18 see — me; V, 376/77 see — thee; V, 464/65 forgoe — below.

Schwachbetonte Silben reimen: III, 1, 35/36 Italie — Getulie; III, 1, 44/45 Capitoll — stole; III, 1, 63/64 visions — illusions; III, 2, 67/68 servitude — blood; III, 3, 49/50 abide — homicide; III, 3, 67/68 conclude — servitude; III, 3, 77/78 dead — murderèd; IV, 1, 6/7 libertie — Monarchie; III, 3, 91/92 supremacie — honourablie; IV, 1, 75/76 Monarchie — liberty; IV, 1, 94/95 exterminate — state; IV, 1, 132/33 pollicie — signorie; IV, 1, 141/42 servitude — conclude; IV, 1, 180/81 negligence — violence; IV, 2, 91/92 thus — envious; IV, 2, 141/42 us — victorious; V, 90/91 combatting — king; V, 127/28 state — ruminate; V, 196/97 libertie — flie[y]; V, 350/51 misery — partiallie; V, 386/87 unworthely — jealosie; V, 393/94 libertie — tyranny.

Identische Wörter reimen: I, 1, 119/20 one — one.

Verse mit klingendem Ausgange reimen: III, 1, 59/60 never — ever; III, 1, 61/62 redouble — trouble.

3 Zeilen reimen: III, 3, 122/24: sighes — dyes — eyes.

Nicht-Blankverse sind durch Reim verbunden: III, 3, 51/52 ought — nought; III, 3, 79/80 mourn'd (gebr. Zeile) — scorn'd, (scorne in Qu. wohl Druckfehler); III, 3, 116/17 quallifies (gebr. Zeile) — miseries(ij); IV, 2, 157/58 suspitious — credulous.

b) Regelmässig findet sich Reim und zwar paarweiser und gekreuzter in meist stichomythischen Reden:

II, 1, 228/36: 4 paarweise Reime.

II, 1, 288/304: 8 paarweise geordnete Reime, davon 2 mit klingendem Ausgang.

III, 3, 89/103: 5 paarweise geordnete Reimpaare, davon eines mit klingendem Versausgang, sowie 1 gekreuztes Reimpaar.

III, 3, 125/35: 1 paarweiser Reim, 2 gekreuzte Reimpaare und abermals je 2 paarweise reimende Verse.

III, 3, 114/20: 2 paarweise und 1 gekreuztes Reimpaar.

IV, 1, 101/26: 3 gekreuzte Reimpaare (1 Zeile nicht reimend), 2 paarweise reimende Verse, 2 gekreuzte Reimpaare, 4 paarweise Reime, 2 gekreuzte Reime.

IV, 1, 141 ff.: 2 paarweise Reime.

IV, 2, 105/34 13 paarweise geordnete Reime; 2 gekreuzte Reime.

IV, 2, 147/58: 6 paarweise geordnete Reime.

Für die Dialogpartien moralisierenden Inhalts ist gewöhnlich eine besondere Art von Reimverkettung gewählt — im Gegensatz zu Garnier — wohl zum Zwecke besserer Verdeutlichung der Wichtigkeit der Stelle. Solche Stellen finden sich:

I, 34—38: 4 Verse starken Ausgangs nach Schema: ab ab.

I, 96—108: 2×6 Verse je nach Schema: ab ab cc; starkes Versende.

I, 126—132: 6 Verse starken Ausgangs nach Schema: ab ba cc.

I, 147—159: 2×4 Verse starken Ausgangs je nach Schema: ab ab und 4 Verse starken Ausgangs nach Schema: aa bb.

II, 124—139: 14 Verse (Sonett?) nach Schema: ab ab cd cd ef ef gg. c hat klingendes Versende; gg lautet yet — it. Garnier setzt 6 paarweise reimende Verspaare; wie gewöhnlich wechseln männliche und weibliche Ausgänge.

II, 224—228: 4 Verse starker Endung nach Schema: ab ab.

II, 252—256: 4 Verse starker Endung nach Schema: ab ab; tiranny reimt mit die (dij).

II, 279/283: 4 Verse starker Endung nach Schema: ab ba.

II, 304—314: 10 Verse starker Endung nach Schema: ab ab cc de de.

II, 318—324: 6 Verse starker Endung nach Schema: ab ab cc.

II, 331—337: 6 Verse moralisierenden Inhalts ohne Reim.

III, 1, 128—147: 20 Verse moralisierenden Inhalts ohne besonderes Reimschema.

III, 3, 57—63: 6 Verse starker Endung nach Schema: ab ab cc.

III, 3, 105—114: 9 Verse starker Endung nach Schema: a bb cd cd ee.

IV, 1, 134—138: moralisierende Verse ohne Reim.

IV, 1, 155—159: moralisierende Verse ohne Reim.

Es ist zu ersehen, dass die Reimkombination in diesen Partien schon oft an Strophenbildung erinnert.

c) Ein Binnenreim findet sich:

V, 168/169 head — head — dead or fled.

In Ergänzung des Kapitels über die Reimanwendung in der Sp. Tr. möchte ich hier anfügen, dass Kyd das Prinzip kennt, Szenen und längere Reden durch ein Reimpaar abzuschliessen. Die Szeneneinteilung in modernen Ausgaben lässt dies deutlich erkennen und in der Regel wird diese, da gewöhnlich durch Handlungsabschluss begründet, mit der vom Dichter beabsichtigten übereinstimmen. In der Sp. Tr. fand ich in ca. 15 Fällen Reimpaare bei Szenen- oder Redeschluss; in der Cornelia in ca. 4 Fällen; vor Beginn einer moralisierenden Partie endigen hier die Verse auch manchmal mit Reim.

Der Reim in den Chorgesängen.

Als eine das eigentliche Thema der Untersuchung weniger berührende Frage beabsichtige ich hier, in einem gesonderten Abschnitte auch kurz das Reimverhältnis in den Chorpartien zu er-

örtern, weil sich hieraus vor allem auch auf die formale Seite Kydscher Verskunst schliessen lässt.

Die Chorgesänge der englischen Corneliabearbeitung bestehen, wie bei Garnier, aus regelmässig gebauten Strophen. Wie aber Kyd, wie wir schon sahen, bei Uebersetzung der Strophen in der Wahl der Versart sich nicht ganz streng nach dem Original richtete, so verfuhr er auch bei der Wahl des Reimschemas mit teilweiser Freiheit; im ganzen macht sich aber doch starke Beeinflussung durch das Original geltend.

Für die siebenzeiligen Fünftakter-Strophen durchweg starken Versausgangs verwendet Kyd das Reimschema: ab ab cc b (Erster Chorgesang I, 158 ff.); Garnier verfährt an dieser Stelle in seinen achtzeiligen Strophen nach Schema áb áb ćd dć (der Akzent ´ bedeutet weiblichen Versausgang).

Die aus acht viertaktig-jambischen Zeilen (starken Versausgangs) bestehenden Strophen des zweiten Chores (II, 338 ff.) lässt Kyd nach Schema ab ab cd cd reimen. In Vers 409 ist wohl Hazlitts Konjektur tyranny's des Reimes mit „rise" halber anzunehmen. Garnier hat hier ein ziemlich analoges Schema áb áb ćd ćd. In den komplizierten fünfzeiligen Strophen des III. Aktes (III, 1, 146 ff.) reimen Vierheber und Zweiheber gegenseitig: Schema: a a b a b. Bei Garnier besteht ähnliches Reimverhältnis zwischen Acht- und Sechssilbern: a a b́ a b́. Im 1. Chorlied des IV. Aktes (IV, 1, 186 f.), bekanntlich auch von Trochäen untermischt, reimt Kyd seine sechszeiligen Strophen nach Schema: a a b c b c; Garnier setzt a a b́ c c b́. Die vierzeiligen Strophen des letzten Chores (IV, 2, 168 ff.) bestehen bei Kyd aus je 2 paarweise reimende Verszeilen, also Schema a a b b; Garnier hat entsprechend a a b́ b́.

Die kurzen Schlussbemerkungen über die Qualität der Kydschen Reime im entsprechenden Abschnitt über die Sp. Tr. gelten auch für die Reime der Cornelia.

Bezüglich der anderen, bei Besprechung der Sp. Tr. angeführten Versschmuckmittel ist für die Cornelia folgendes zu bemerken:

a) Die Rekapitulationsfigur ist nicht anzutreffen. Die mehrmals vorkommende asyndetische Zusammenstellung von Begriffen (vgl. z. B. IV, 2, 62; IV, 1, 176/77 mit Beziehung auf IV, 1, 172; V, 30) darf kaum als Spur einer solchen bezeichnet werden, da sich alle schon im Original auch angedeutet finden.

b) Concatenatio ist nicht vorhanden.

c) Bezeichnend ist das Vorkommen des Parallelismus an 2 Stellen, die für die Vorliebe Kyd's für diesen rhetorisch-metrischen Schmuck zeugen:

I, 184/85 Thy mast is shyverd and thy maine saile torne
Thy sides sore beaten, and thy hatches broke.

Bei Garnier I, 79/80 nur:

Ton mas est tout brisé, tes voiles abatus
Tes costes entrouuerts de rames devestus.

Besonders typisch ist es, wenn Kyd V, 362—365 ein paar Verse mit Parallelismus beifügt, die sich im Original gar nicht finden.

d) Die Alliteration kommt, wenn auch in etwas geringerem Masse als in der Sp. Tr., doch auch überraschend häufig in der Cornelia vor. Bezüglich weiterer einleitender Bemerkungen verweise ich auf das betreffende Kapitel der Abhandlung über die Sp. Tr. und möchte nur besonders hervorheben, dass man auch bei der Cornelia den Eindruck bewussten wie unbewussten Alliterierens seitens des Dichters gewinnt. Bei dem gleichmässigen, eintönigen Verlauf des Stückes sind auch die Alliterationen gleichmässiger verteilt; Stellen wie dort, die mit solchen geradezu überhäuft sind, fallen hier deshalb nicht besonders auf. Das Nähere, hoffe ich, lässt sich aus der folgenden Zusammenstellung selbst entnehmen.

Zunächst fand sich Alliteration

1. in folgenden Fällen rhetorisch-dekorativer Redewendungen:

a) bei der Parallelstellung zweier Wörter oder ähnlichen kopulativen synonymischen Verbindungen: I, 1, 61 fierce and fiery; I, 1, 63 Macedons or Medes; I, 1, 72 Morne and Mid-day (bei Q.-Lesart); I, 1, 142 lyves or liberties; I, 1, 196 run and reck; II, 22 sighs and sobs; II, 47 heaven or hell; II, 271 force and fierceness; II, 276 worth and weapons; III, 1, 92 foe and fortune; III, 1, 130 sad and strange; IV, 1, 36 powre and pelfe; IV, 1, 129 render and reconcile; IV, 1, 153 serve nor see; IV, 1, 184 waies and weapons; IV, 2, 62 hand — hap — hart; IV, 2, 162 unsent — unseene; V, 5, 6 wiles nor bitter words; V, 195 worth — and weapons; V, 217 comfort and encourage; V, 436 lives and libertie.

Schwächere Fälle: IV, 1, 46 freedom — fame; IV, 1, 126 Citty and ourselves; V, 245 death and direfull massacres.

b) Bei asyndetischer Verbindung, antithetischer Gegenüberstellung, nachdrücklicher Betonung und Parallelstellung einzelner Wörter: V, 433 my hopes, my haps, my husbands; I, 66 laws — libertie; I, 115 loss — enlarge; II, 11 poore — powerful; II, 240 live — locked; II, 320 heaven — nor hels . . . breath; III, 3, 4 life — latest houre; III, 3, 63 hope — haples daies; V, 434 last — not least; I, 27 freedom — franchiz'd harts; I, 60 martiall — madding; I, 90 spoyle — sportfull; I, 135 Medes — Monarchies; I, 174, heavie — hell; I, 1, 186 peacefull — pearled; I, 192 forward — first; II, 97 mercy — morneful; II, 103 weltring — windie; II,

128 heavens — hopes; III, 1, 1 Cock — comforter; III, 1, 76 ghost — ghastly; III, 3, 70 tired — toyling; III, 3, 74 Lethe — Lake; III, 3, 130 pollicie — powrefull; III, 3, 132 power — pleaseth; I, 84 Mast — main — saile; I, 1, 85 beaten — broke; II, 43 life — love; III, 1, 36 proudest — poorest; I, 157 choyse — chace; IV, 1, 10 kingdom — king; IV, 1, 47 heaven — highest; IV, 1, 103 pleaseth — princely; IV, 2, 2 worthiest — world; IV, 2, 7 brave bright; IV, 2, 35 fame — Fortunes; V, 26 newes — noyse; V, 83 wakefull — watch; V, 135 sorrowes — servitude; V, 191 Pyne — tree — powre; V, 307 fauchins — fists; V, 318 fortunes firmest; V, 348 suffer — sorrowes; V, 350 fate — fatall; V, 454 waves — wasteful; IV, 1, 19 care — account; IV, 1, 74 see — send; IV, 1, 163 base — beardless; IV, 2, 40 tamd — tane; IV, 2, 50 faithless — fierce; V, 15 hope — harken; V, 179 fearfull — fier charting; V, 457 make — mourne; V, 186 madding — makes.

2) Die alliterierenden Wörter stehen in einem engen grammatischen Verhältnis:

a) Ein attributives Adjektiv oder Partizip alliteriert mit seinem Substantiv: I, 11 poor people; I, 32 Forte — half-finisht; I, 33 monstrous murder; I, 50 fury, fiercer; I, 40 parched plains; I, 65 humbled heads; I, 162 further furie; II, 13 darksome death; II, 18 the paine supposed; II, 108 byting brydle; II, 113 foule infernall; II, 264 fierce lightning fiers; III, 1, 46 home borne houshold gods; III, 1, 91 latest love; III, 1, 145 remorceless — Monster; III, 2, 73 number nobler; III, 3, 42 perpetuall plagues; IV, 1, 138 fore-game fetcht; IV, 1, 175 great Grandfather; IV, 2, 6 proud Pallaces; IV, 2, 78 impatient people; V, 4 mightier men; V, 184 thikert throng; V, 208 foming froth; V, 214 bristled backs; V, 239 faire — fields.

Schwächere Fälle: II, 124 wide worlds; IV, 2, 3 famous victories.

b) Das Substantiv und der dazu gehörige attributive Genitiv alliterieren: I, 138 bounds of . . . Britannie; I, 139 robbers of . . . Realmes; II, 15 hels horror; II, 228 friendes misfortune; II, 237 dart of Death; II, 275 heavens handwork; II, 330 places of . . . Provinces; III, 1, 31 Tarquins tyrannie; V, 204 love of Lyonesse; V, 379 compassion of paines; V, 438 house of honour.

Schwächere Fälle: II, 200 bedroll of . . . blasphemies; (III, 1, 38 fury of fierce kings); (III, 1, 73 windowes of my watchful eyes; V, 368 widdow-hood of . . . hopes.

c) Subjekt und Prädikat alliterieren: I, 1, 28 . . fathers found thee; I, 36 state — stand; I, 102 Fortune favours; I, 141 toucheth — treasure; I, 165 plague — pester; I, 173 Plague repaire; I, 191 made Mars; II, 72 Clowdes — cover; II, 213 soul — sally; II, 286 match — made; II, 299 fear — force; III, 3, 55 heavens — heare;

III, 3 114 grieves — increase; IV, 1, 59 Brutus — beares; IV, 2, 122 rule — rob'd; V, 192 top — touch; V, 294 tempest takes.

Leichtere Fälle: I, 149 hands — comprehend; II, 223 sorrow — seeme.

d) Das Verb und sein Objekt alliterieren: I, 88 heave — hands; I, 113 wag'd — war; I, 164 calme — king; II, 35 break the bands; II, 140 tirannize the town; II, 145 lost their lives; II, 215 see your sorrow; II, 217 causeth — cares; II, 282 soules — send; II, 309 dread his dart; II, 322 sooth to say; II, 333 falsifie his faith; II, 336 lent us life; III, 1, 22 beate your brests; III, 1, 30 lost — libertie; III, 1, 43 fill our fields; III, 1, 97 venge the valure; III, 1, 114 loved — libertie; III, 3, 2 finde my fortune; III, 3, 3 kept — company; III, 3, 39 murdred a man; IV, 1, 64 birthright beare; IV, 1, 86 layd apart the powre; IV, 1, 106 unpeopled — past; IV, 1, 144 restore the state; IV, 2, 45 see — souldiers; IV, 2, 124 feare — foe; V, 55 call — cowards; V, 297 keep — course; V, 310 people put; V, 319 hap to have; V, 354 lost — love; V, 371 wreak your wrath; V, 411 beare — bodies.

e) Das Verbum und ein dazu gehöriges Adverb oder ein präpositionaler Ausdruck alliterieren: I, 92 vaunt'st in vaine; III, 1, 123 wakes at unwares; IV, 1, 130 purposely provoke; IV, 2, 138 lived long; V, 10 moves — most; V, 85 softly sally; V, 233 tempest — like o'returne; V, 281 lay — levell; V, 333 triple titled; I, 35 bandying for the best; I, 204 soule — seazeth on; II, 50 made in marriage; II, 52 dipleased with Pompey; II, 63 heape on . . . . head; II, 87 watereth — in the West; II, 129 coast — with . . . . course; II, 144 wound — underneath her wheele; II, 221 mourneth — for . . . man; III, 254 footing in — fortresses; III, 2, 68 bathe in blood; III, 3, 16 with the winde — wave; III, 3, 66 fire — with flames; IV, 1, 55 raigne in Rome; IV, 21, with thy pride — overpeare; IV, 1, 78 rooted — from Rome; IV, 2, 79 in a route — rush; IV, 2, 84 bought with blood; V, 58 following by the foote; V, 95 warn'd with a worde; V, 143 perish in the presse; V, 154 rais'd with . . . rage; V, 226 breathe — within — breast; V, 251 mourning of their maimes; V, 288 breaking through the presse; V, 391 sojourned with . . . sorrow; V, 432 live in — laments.

Leichtere Fälle: II, 207 sadly see; III, 3, 37 basely broke; V, 66 hold — hard; II, 284 drowned in the deeps; V, 161 with clowdes discoloured.

f) Das Substantiv und der dazugehörige attributive präpositionale Ausdruck alliterieren: V, 167 Heyfar in the Heard; V, 349 Captives in . . . Court.

g) Das Adjektiv und eine präpositionaler Ausdruck alliterieren: II, 69 great in . . grace; II, 290 oner — hastie to good hap.

h) Das Verb und ein dazu gehöriger prädikativer Ausdruck alliterieren: I, 181 growne so great; II, 151 growne great; III, 3, 86 founded first; III, 2, 43 waxen warm.

i) Substantiv, Adjektiv oder Verb und Infinitiv alliterieren: (II, 248 hope to have); III, 1, 3 sing to see; IV, 2, 28 staies to stop; II, 313 fond — to feare; II, 351 power to practise.

k) Zwei attributive Adjektiva alliterieren: II, 80 infected filthiest part; IV, 1, 42 grave gray-haird men; V, 52 warie wel-taught; V, 458 fumous faithful.

l) Das Subjekt und die prädikative Bestimmung alliterieren: III, 3, 93 words — winde; IV, 2, 143 life — long; IV, 2, 150 Fortune — fickle; V, 219 hand — happiest; II, 20 sinnes — unseene.

3) Zwischen den alliterierenden Wörtern besteht bloss logische Abhängigkeit:

a) Subjekt und Objekt (oder die doppelten Objekte) eines Satzes alliterieren: II, 283 Death — dart; II, 227 woes — worst.

b) Alliteration findet sich bei kurzen Vergleichen und in zwei verschiedenen Sätzen mit Satzteilen, die in gegenseitiger logischer Verbindung stehen: (I, 20 fiery as before); I, 39 fought like foes; II, 167 bodie as a Barricade; IV, 2, 145 live as long; V, 144 troopes as tucht; V, 202 fought as freshly; V, 280 as fierce as flints; I, 182 bodies — buried; I, 206 plagues — Pluto; (II, 56 sinne — ceeleth;) II, 65 Romulists — rest; III, 2, 44 foole — fostred; IV, 1, 96 got — gaped; IV, 2, 159 life — led; V, 241 flock — flyes; V, 392 state — stood; III, 2, 24 feare — feele; III, 3, 17 body — burned.

c) Ein Subjekt oder Objekt alliterieren mit einem adverbialen Ausdruck, der sich darauf bezieht: I, 1, 197 Meades — men; II, 70 hopes — hap; IV, 2, 152 guard — gate; I, 200 grain — ground; II, 172 fauchin — fist; III, 3, 15 Coffin — corse.

4. Ferner alliterieren folgende Wörter miteinander, die nur in sehr lockerem gegenseitigen Verhältnis stehen und in keine der vorher erwähnten Gruppen passen: I, 1, 22 sighing — soules; I, 37 realme — rest; I, 109 favour — foes; I, 148 world — West; I, 195 troopes — trumpets; I, 212 fast — foolish; II, 9 dye — Destinies; II, 73 pestilently — plagues; II, 89 Summers — silly; II, 100 glory — greatly; II, 156 leaving — long; II, 165 find — faire; II, 174 wounded — waie; II, 189 stund — stonecold; II, 201 heare — hell; II, 205 mists — moistenèth; II, 219 good — gone; II, 291 good — gap; III, 1, 9 sighing — seeke; III, 1, 13/14 teares — time; III, 1, 26 former — furnish; III, 1, 29 Fortune — further; III, 1, 41 harts — hopes; III, 1, 67 silent — sojourned; III, 1, 74 tyerd — teares; III, 1, 141 walke — wise; III, 1, 143 hell — hope; III, 2, 8 see — signiorized; III, 2, 16 Captaines — coragious; III, 2, 18 foule — feed; III, 2, 26 fiercily — fired; III, 2, 46 fearless — foes;

III, 2, 70 Curre — Carrion; III, 3, 14 sighes — seemed; III, 3, 45 Nilus — nurse; III, 3, 64 life — long; III, 3, 119 water — weeping; III, 3, 143 Pompe — peaceful; IV, 1, 12 lives — lavishest; IV, 1, 21 rules — right; IV, 1, 22 helpe — heavens; IV, 1, 33 mournefull — mounted; IV, 1, 34 lookes — leades; IV, 1, 49 see — suffer; IV, 1, 58 render — Rome; IV, 1, 173 curbs — Countries; IV, 1, 174 semblance — sonne; IV, 1, 185 kill — cause; IV, 2, 18 foming — fight; IV, 2, 72 captive — kild; IV, 2, 106 bring — bloody; V, 2 suffred — sea; V, 5 steele — stolne; V, 51 fought — further; V, 113 free — friendly; V, 129 day — Dames; V, 130 hands — heaven; V, 137 harts — hovering; V, 156 dust — darksome; V, 160 thikned — thundring; V, 196 life — libertie; V, 211 rage — rest; V, 222 fell — feeble; V, 240 ivolves — wood; V, 254 sight — sound; V, 292 forced — field; V, 300 raging — rig; V, 324 staggred — stept; V, 326 mercy — murdring; V, 362 hopeful — happiness; V, 392 careless — conquered; V, 422 passage — purest; V, 423 presse — plaints; V, 443 wealth — warre; V, 404 hapless — hope. Fast durchwegs handelt es sich bei diesen Fällen um schwächere Alliteration; zuweilen mag zufälliger Gleichklang vorliegen; sicher spielt aber auch die unbewusste Alliterationsanwendung unseres Dichters eine grosse Rolle.

Ueber die Verteilung der Alliteration im Verse lässt sich ziemlich das gleiche sagen wie bei der Sp. Tr. Im folgenden sei nur kurz ein Ueberblick gegeben über die Verse

a) mit mehrfacher gleichlautender Alliteration.

I, 10 And oft ye *h*ave your *h*eavie *h*ands with — *h*eld.
I, 1, 28 Our *f*athers *f*ound thee at their *f*ormer walls.
I, 33 Thy *m*onstrous *m*urder for a thinge to *m*arke.
I, 83 Doth *t*opside — *t*urvey *t*osse thee as thou flotest.
I, 94 What helpeth us the *th*ings that *th*ey did *th*en.
I, 107 And slightly sowes that sildom taketh roote.
I, 130/31 For, *s*ooth to *s*ay (in reason) we *des*erve.
To have the *s*elf — *s*ame measure that we *s*erve.
I, 177 Or bloody *w*arre, of other *w*oes the *w*orst.
I, 187 Whose entrails fyerd with *r*ancor, *wr*ath & *r*age.
I, 211 Must seeke in *H*ell to *h*apless roome.
I, 213 *H*opeless to *h*ide them in a haples tombe.
I, 215 All *s*ad and *des*olate ow *C*itty lyes.
I, 220 *Disc*end not *s*oone, our sorrowes to *sur*cease.
II, 13/14 Fayne would I *d*ie, but *d*arksome ugly *D*eath
Withholds his *d*art, and in *dis*daine *d*oth flye me.
II, 86 Or (where the *s*unne for*s*akes the Ocean *s*ea).
II, 88 T'have made thy name be *f*arre more *f*amed & *f*eard
II, 114 *H*enceforth wilt thou in*h*abite where thy *h*ap.

II, 121/23 Have failed in *p*ower to calme my *p*assion
Nor can they (should they *p*ittie my com*p*laints
Once ease my life, but with the *p*angs of death.
II, 147 Com*m*it *m*ore *m*urther than Rome ever *m*ade.
II, 152 Till thys ambitious Tyrants *t*ime that *t*oyld.
II, 202 My *w*oes *w*axt stronger and myselfe grew *w*eake.
II, 292 To scape the *f*eares that *f*ollowes *F*ortunes glaunces.
II, 322 And (*s*ooth to *s*ay) why feare we when we see.
III, 1, 7/8 The *w*andring S*w*allow with her broken song.
The Country-*w*ench unto her *w*orke a*w*akes.
III, 1, 20 Hath *b*ath'd your *b*lubbred eyes in bitter teares.
III, 1, 27 O, but I *f*eare that *F*ortune seekes new *f*lawes.
III, 1, 59 *F*ortune is *f*ickle. But has *f*ayld him never.
III, 1, 86/87 Which *s*lyghtly couer'd with a *s*carce-*s*eene *s*kyn
This *s*olemne tale he *s*adly did begin.
III, 1, 92 The self-same *f*oe and *f*ortune *f*ollowing them.
III, 2, 32 All *p*owreless give *p*roud Caesars wrath free passage.
III, 2, 51 *F*ather to good Quirinus, our *f*irst *f*ounder.
III, 3, 56 The *p*laints of men opprest doe pierce the ayre.
IV, 1, 95 Who ever *s*ought to inter*c*ept his *s*tate.
IV, 2, 19 *T*rudge not thy *s*treames to *T*rytons mariners.
IV, 2, 20 To *b*ruite the *p*rayses of our conquests *p*ast.
IV, 2, 40 Caesar hath tamd more Nations, tane more Townes.
V, 25 Abuse your *w*isdom like a *v*ulgar *w*it.
V, 38 Are *h*eapt with rage and *h*orror gainst this *h*ouse.
V, 41 And *s*uch a death ex*c*els a *s*ervile life.
V, 69 Marcht on the *s*uddaine to the *s*elf-same *C*ittie.
V, 70 Where few *m*en *m*ight doe *m*uch which *m*ade him see.
V, 94 Them *C*aesar *s*oone and *s*ubt'ly *s*ets in ranke.
V, 124 For Rome we *f*ight, and those that *f*led for *f*eare
V, 162 The *f*ire in sparks fro *f*ort he theyr Armour *f*lew..
V, 172 When with theyr swords (*f*lesht with the *f*ormer *f*ight)
V, 200 And thrice the *b*est of *b*oth was faine to *b*reathe.
V, 202/03 And *f*ought as *f*reshly as they *f*irst beganne
Like two *f*ierce Lyrus *f*ighing in a Desart.
V, 210 Their *t*ongues discovered and their *t*ailes long trayling.
V, 237 Of any of their *l*eaders *l*eft a*l*ive.
V, 244 The *f*ield was *f*ild with all con*f*usion.
V, 303 Which *b*eing sore *b*eaten, till it brake agen.
V, 309 And by the *f*oe ful*f*ild with *f*ire and blood.
V, 314 *S*ighing he *s*ets it to his brest, and *s*aid.
V, 384 And *m*ad'st him raise so *m*any *m*ournfull Tombes.
V, 398 Did *t*op-side *t*urvey *t*urne their Common wealth.

b) mit mehrfacher, verschieden lautender Alliteration:

I, 32 And **h**ongst (60 **H**ell), upon a *F*orte half-*f*inisht.

I, 1, 40 And with their *b*lood made march the *p*arched *p*laine.
I, 65 Their *h*umbled *h*eads, in presence of proud Rome.
I, 68 When *f*oming billowes *f*eele the Northern blasts.
I, 100 So that we *s*ild are *s*een, as wisdom would.
II, 41/42 But *p*artiall Fortune, and the *p*owerfud Fates.
That at their *p*leasures wield our *p*urposes.
II, 133 When *S*ommers pride (with *s*ultrie heate) pursues.
II, 272 The *t*yred world that *t*rembled with their waight.
III, 3, 136 *P*ull me in *p*eeces, famish, fire me up.
III, 1, 17/18 And whose *f*irst *f*ortune (*f*ild with all distresse).
A*ff*ord no hope of *f*uture happinesse.
IV, 1, 110 Th'in*f*ectious *p*lague, and Famins *b*itternes.
IV, 1, 176 As if he wanted *h*ands, sence, sight or *h*ast.
IV, 2, 4 Hath *f*ild heavens *f*ierie *v*aults with *f*rightfull horror.
IV, 2, 15 *T*urne not thy crispie *t*ydes, like silver curle.
IV, 2, 125 A *m*an may *m*ake a foe his friend, you know.
V, 30 What *s*ighs, what *s*obs, what plaints, what passions.
(V, 89 An hoste of *m*en to Affrique *m*eanly Arm'd.
V, 399 When *f*orreful weapons fiercily tooke away.

Der Vollständigkeit halber führe ich hier noch die Alliterationen an, die sich an Stellen der Chorgesänge, die nicht im Blankvers geschrieben sind, finden: II, 340 will — waite; II, 344 starres — still; II, 351 power to practise; II, 353 governeth and guides; II, 355 florisheth — fade; II, 357 florish — first; II, 359 matter — remaines; II, 373 fountains — floods; II, 385 chaunce — check; II, 388 brothers blood; II, 398 soule — seat; II, 399 body basely; II, 407 fight — defence; II, 408 Towne — tyrannie; III, 3, 146 in powre imperions; III, 3, 152 inconstant — kinde; III, 3, 156 bends — browe; III, 3, 162 fickle — fortunes; III, 3, 164 blynd — bleare; III, 3, 166 lends — light; III, 3, 167 never — night; III, 3, 177 cares — crowned; III, 3, 189 helpst — helples hande; III, 3, 211 honors heate; III, 3, 212 signiorizing in her seate; III, 3, 214 Fortune — defeate; III, 3, 220 death — dread; IV, 1, 193 force and fire; IV, 1, 194 past the piches; IV, 1, 195 truth — tyrannie; IV, 1, 205 honor — hymnes; IV, 1, 207 fairest — flowers; IV, 1, 208 Sommer sing; IV, 1, 221 plight — person; IV, 1, 225 cares — crosse — kings; IV, 1, 232 maketh — many; IV, 1, 234 many mighty; IV, 1, 247 free and farre; IV, 1, 251 gazing — crownes grow; IV, 2, 170 guilding — gladsome; IV, 2, 186 peaceful — appeare; IV, 2, 187 walls — woes; IV, 2, 194 strewing — streete; IV, 2, 199 Pardon'd — past; IV, 2, 213 pricking — poysoned; IV, 2, 218 poysons — poure; IV, 2, 228 Phoebus — fairest; IV, 2, 229 feasts — friendly; IV, 2, 233 night — never; IV, 2, 234 pinching — perplexèd; IV, 2, 238 soules — sore.

Lebenslauf.

Am 31. August 1884 wurde ich, Karl Ernst Wiehl, als Sohn des † Kaufmanns Johann Wiehl und seiner Frau Emma, geb. Rasina, zu Kempten i. A. geboren. Ich besuchte das K. hum. Gymnasium Kempten und verliess es im Jahre 1903 mit dem Zeugnis der Reife. Die Jahre 1903—1908 war ich, kürzere Unterbrechungen durch Aufenthalt im Auslande abgerechnet, als Studierender der neueren Sprachen an der Universität München, und hörte dort die Vorlesungen aus dem Gebiete der neueren Philologie, der Philosophie und Pädagogik der Herren Professoren Breymann, Schick, Paul, Muncker, Krumbacher, Sieper, Hartmann, Dr. Jordan, Lipps und Rehm, sowie der Lektoren Dr. Simon, Blinkhorn und Wells. In den Jahren 1906, 1907, 1908 bestand ich die einzelnen Teile der Lehramtsprüfungen aus dem Gebiete der romanischen und englischen Philologie. Im Schuljahre 1908/09 nahm ich als Praktikant an einem Kurse des pädagogisch-didaktischen Seminars der K Luitpold-Kreisoberrealschule zu München teil. Seit einem Jahre bin ich an der Erziehungsanstalt zu Keilhau bei Rudolstadt i. Thür. als Lehrer für neuere Sprachen tätig. Das Rigorosum bestand ich am 6. Juli 1910.